https://drive.google.com/uc?id=1Op1kgHa9nLa2BgX85EfkO-gNBEKhlQwD&export=download

cuadernos de arquitectura mesoamericana

número 9 • enero 1987

UNAM

FACULTAD DE ARQUITECTURA

cuadernos
de arquitectura
mesoamericana

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNAM

Editor: Paul Gendrop

Consejo editorial:

Jesús Aguirre Cárdenas
Alberto Amador Sellerier
George F. Andrews
Alfredo Barrera Rubio
Marvin Cohodas
Beatriz de la Fuente
H. Stanley Loten
Horst Hartung
Miguel León Portilla
Jaime Litvak King
Karl Herbert Mayer
Mary E. Miller
Ernesto Velasco León

Redacción y diseño gráfico:

Paul Gendrop, Gerardo Ramírez, Juan Antonio Siller y Alejandro Villalobos P.

Impresión: Offset Comercial Policromo, S.A. Médicos N° 23, Col. Sifón CP. 09400, México, D.F.

Tiraje: 3000 ejemplares

Distribución:

En las oficinas de la Facultad de Arquitectura y en las librerías dependientes del Fomento Editorial de la UNAM (Centro Comercial C.U., Centro Cultural Universitario C.U., Librerías Insurgentes, Minería y otras), en las librerías del INAH (Córdoba 45, El Carmen, Aeropuerto, Tepotzotlán, y en los Centros Regionales de Oaxaca, de Mérida y de Campeche), en las Escuelas de Arquitectura de Mérida y Guanajuato, y en la Casa de la Cultura de Aguascalientes.

Precio del ejemplar: 2000 pesos M.N.
Ejemplar atrasado 2000 pesos ó 4.00 U.S. dollars.
2000 pesos M.N. en la República.

Con porte pagado por vía de superficie:

Notas:

Los artículos deberán ser redactados en español y acompañados de un breve resumen en inglés, o bien en inglés con resumen en español. Serán dirigidos al Seminario de Arquitectura Prehispánica, Apartado Postal 20-442, San Angel, Delegación Alvaro Obregón, 01000, México, D.F.

El consejo editorial se reserva el derecho de selección. Autoriza la reproducción parcial de artículos a condición de que se cite la fuente.

No se devolverán originales.

número 9-enero 1987
PRESENCIA PREHISPANICA EN LA ARQUITECTURA MODERNA 1

Índice

EDITORIAL 1

LO INDÍGENA EN LA CONFORMACIÓN DE LA NACIONALIDAD MEXICANA, 1830-1850. EL INDIO VIEJO FRENTE AL INDIO NUEVO
Eloísa Uribe 3

LO INDÍGENA EN LA CONFORMACIÓN DE LA NACIONALIDAD MEXICANA, 1860-1876
Rosa Casanova 7

CONSIDERACIONES PARA EL ANÁLISIS DE LA PRESENCIA PREHISPÁNICA EN LA CULTURA DEL PORFIRIATO
María Estela Eguiarte Sakar 11

EL PRESENTE INDÍGENA Y EL PASADO PREHISPÁNICO EN EL PENSAMIENTO DE JOSÉ VASCONCELOS Y MANUEL GAMIO
Esther Acevedo 17

NOTAS SOBRE EL NEOPREHISPÁNICO EN EL ARTE Y LA ORNAMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA EN MÉXICO
Nelly M. Robles García, Alfredo J. Moreira Quirós y Marcelo L. Magadán 21

ESTÉTICA DE LA ARQUITECURA MAYA, Y SU RELACIÓN CON EL IDEAL DE MODERNIDAD DE LA ARQUITECTURA MEXICANA DE LOS AÑOS TREINTA
Enrique X. de Anda Alanís 27

PRESENCIA PREHISPÁNICA EN LA ARQUITECTURA MODERNA MEXICANA
Antonio Toca 35

ESTUDIOS DE PROPORCIÓN EN LA ARQUITECTURA PREHISPÁNICA (ficha técnica)
Juan Antonio Siller 47

LA PRESENCIA PREHISPÁNICA EN LA ARQUITECTURA NEO-MAYA DE LA PENÍNSULA DE YUCATÁN
Juan Antonio Siller 51

THE MAYAN REVIVAL STYLE IN THE UNITED STATES OF AMERICA
Marjorie I. Ingle 69

EL MOVIMIENTO DE INTEGRACIÓN PLÁSTICA EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO
Enrique Yáñez 81

ARQUITECTURA Y SIMBOLISMO PREHISPÁNICO
Agustín Hernández 90

OTRAS BÚSQUEDAS CONTEMPORÁNEAS
David Muñoz, Augusto Quijano Axle, Ernesto Velasco L. 92

SEMBLANZA (sobre Manuel Amábilis D.) 95

RESEÑA 96

PRÓXIMOS NÚMEROS

ARQUITECTURA MAYA 4

ARQUITECTURA MAYA 5

ARQUEOASTRONOMÍA EN EL ALTIPLANO 1

ARQUITECTURA DEL OCCIDENTE Y NORTE DE MÉXICO 1

ARQUITECTURA DE OAXACA 2

EL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA MESOAMERICANA 1

CARTAS AL EDITOR

Algunos comentarios recientes sobre los *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* y sobre el libro *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc* (de Paul Gendrop, UNAM, 1983).

Dear Paul:

Thank you so much for your letter of May 29, and for the Oaxaca issue of *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana.* Dont worry, I have the volume on "Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc...", and congratulate you on that and on the magnificent series on architecture...

Michael D. Coe,
Departament of Anthropology,
Yale University, New Haven.

Dear Paul:

...Your book on Puuc, Río Bec, and Chenes is magnificent, very well illustrated and well written. It will certainly be one of the standard references in the field for years to come. With that and *Cuadernos* you will have made an important contribution to the archaeology of this area...

E. Wyllys Andrews, Director,
Middle American Research Institute,
Tulane University, New Orleans.

Dear Dr. Gendrop:

...Thank you for the copy of your book, "Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc", which arrived here in our Peabody Museum Library... It is a first-class piece of work. You have no one that excells you in architectural analysis and presentation in the Maya field...

Gordon R. Willey
Peabody Museum of Archaeology
and Ethnology, Harvard University,
Cambridge.

EVENTOS

Eventos en torno a la Cátedra Especial "José Villagrán García"

Con motivo del otorgamiento de la Cátedra Especial José Villagrán García, concedida por la Facultad de Arquitectura de la UNAM al Dr. Paul Gendrop por méritos académicos, se llevaron a cabo diversos eventos, entre los cuales podemos citar:

1) Ceremonia de homenaje al laureado, la cual tuvo lugar el día 2 de julio a las 18:00 horas en el Auditorio de la propia Facultad, y a la que asistió una numerosa concurrencia, tomando la palabra el Arq. Ernesto Velasco León (Director de la Facultad), el Arq. Luis Enrique Ocampo (Secretario General de la misma), el Dr. Jaime Litvak y los arquitectos Alejandro Villalobos Pérez y George F. Andrews. El acto se completó con una charla del laureado sobre "El concepto de estilo aplicado al caso Río Bec-Chenes". La ceremonia revistió, en lugar del acostumbrado tono pomposo propio de los actos oficiales, un carácter especialmente entrañable, cálido y amistoso.

2) En el Museo Universitario de Ciencias y Arte se presentó, entre el 7 de julio y el 1° de agosto, una muestra gráfica integrada por dibujos originales de arquitectura maya realizados por el Prof. George F. Andrews, los cuales fueron tra idos especialmente desde los Estados Unidos para esta ocasión.

3) Ciclo de conferencias sobre "Experiencias obtenidas a través de viajes de reconocimiento arquitectónico en la Península de Yucatán", el cual fue desarrollado en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura del 7 al 11 de julio, contando con la participación de los siguientes profesores, por orden de intervención: Juan Antonio Siller, Víctor Rivera Grijalva, Alejandro Villalobos Pérez, Paul Gendrop, y George F. Andrews.

Hay que destacar en todos estos eventos la presencia del Arq. George F. Andrews, Profesor Emérito de la Universidad de Oregon, quien fue especialmente invitado por la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, para participar en dichos actos.

Ramón Pelegrí i Pinyes

INVESTIGACIONES EN PROCESO

LA PRESENCIA PREHISPÁNICA EN LA ARQUITECTURA Y LAS ARTES PLÁSTICAS DE MÉXICO

Tengo en preparación un amplio trabajo documental y crítico sobre la presencia en la producción artística del México independiente, de motivos inspirados en la plástica prehispánica mesoamericana. Dicha corriente con una fuerte raíz nacionalista tuvo una difusión mucho más extensa de lo que hasta ahora habíamos pensado tanto en el ámbito nacional como en el internacional, como se habrá podido constatar en el presente número. Abarcó desde sus primeras manifestaciones en el siglo XIX en obras escultóricas, pinturas de caballete, monumentos conmemorativos, etc., hasta la época actual.

El interés inicial por esta documentación surgió durante algunos estudios que hice sobre la arquitectura en México entre los años de 1930-40, y se consolidó con las visitas que efectué en repetidas ocasiones a la península de Yucatán, en las que aproveché para tomar notas aisladas sobre este tema. A partir del año pasado, al organizar para el Curso Vivo de Arte un ciclo de conferencias en relación a esta presencia en la arquitectura moderna de México, la investigación se tornó mucho más sistemática, dando como resultado un enorme cuerpo documental que rebasaba una simple nota o un artículo como el que se presenta en este número (véanse pp. 45-68). Por lo cual, a sugerencia del Dr. Paul Gendrop, decidí sintetizar parte de esta información en un ensayo breve y en el material gráfico que sirvió para ilustrar en parte algunos otros artículos, reservando el resto de la documentación para, junto con un estudio mucho mayor que incluyera también artes plásticas como pintura, grabado, escultura, etc., elaborar un libro que incluyera un catálogo —lo más exhaustivo posible— de todas las obras hasta el momento conocidas. Esto nos permitirá desarrollar el tema con mayor profundidad, y entender mucho más ampliamente este fenómeno dentro de su perspectiva histórica.

Adelanto un breve ensayo, material fotográfico, levantamiento, así como algunos de los cuadros sintéticos que hasta ahora he hecho de las principales obras y de sus autores. Agradeceré las contribuciones y comentarios que me hagan llegar sobre esta investigación en proceso. La dirección a la que pueden dirigirse es la del Seminario de Arquitectura Prehispánica, Apartado Postal 20-442, San Angel, Delegación Alvaro Obregón, 01000, México, D.F.

Juan Antonio Siller

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

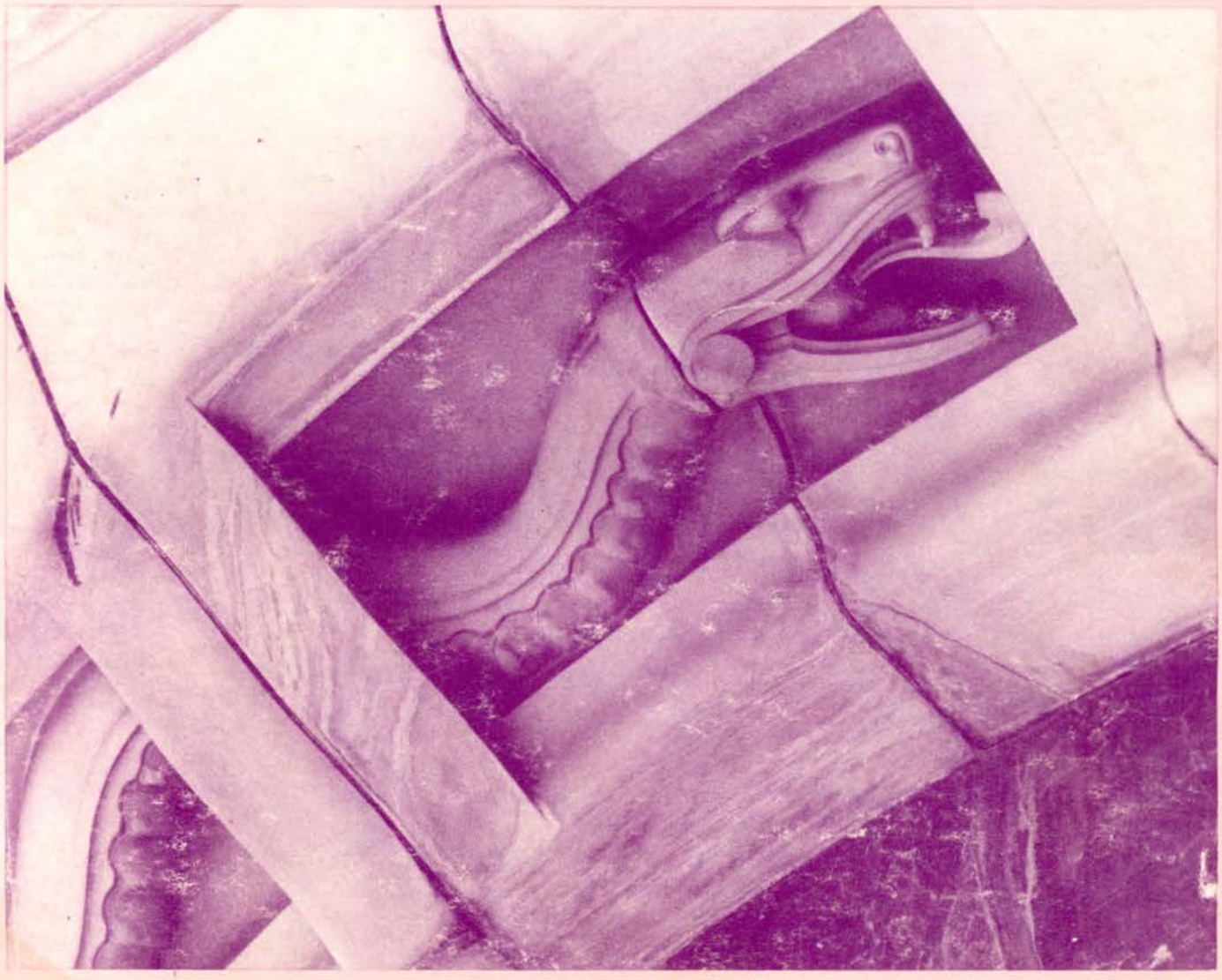
RECTOR
Dr. Jorge Carpizo
SECRETARIO GENERAL
Dr. José Narro Robles
SECRETARIO GENERAL
ADMINISTRATIVO
Ing. José Manuel Covarrubias
SECRETARIO DE LA RECTORIA
Act. Carlos Barros Horcasitas
ABOGADO GENERAL
Lic. Eduardo Andrade Sánchez
DIRECTOR DE LA FACULTAD
DE ARQUITECTURA
Arq. Ernesto Velasco León
JEFE DE LA DIVISIÓN
DE ESTUDIOS DE POSGRADO
Mtro. Xavier Cortés Rocha

en este número:

PRESENCIA PREHISPÁNICA EN LA ARQUITECTURA MODERNA 1

autores:

e. uribe • r. casanova • m. e. eguiarte s. • e. acevedo • n. m. robles g. • a. j. moreira q. • e. x. de anda a. • a. toca • j. a. siller • m. i. ingle • p. ramírez v. • e. yáñez • a. hernández • d. muñoz s. • a. quijano a. • e. velasco l.



ISSN 0185-5113

EDITORIAL

El tema del presente número de *Cuadernos* —que contrasta con la línea habitual de éstos— nació a principios del año 1985 cuando, a instancias del Arquitecto Ernesto Velasco León, Director de la Facultad de Arquitectura, organicé, bajo el patrocinio de ésta y del Curso Vivo de Arte de la Coordinación de Difusión Cultural/Dirección General de Extensión Académica de la UNAM, un ciclo de charlas sobre "Presencia Prehispánica en la Arquitectura Mexicana" (mayo-junio de 1985).

Confieso que entonces no sabía bien a bien adónde nos había de conducir un tema que a priori me parecía delicado, por no decir escabroso...¡se ha prestado en efecto a tanto *pastiche*!... Pero para sorpresa mía el material se fue estructurando con una profundidad y una amplitud insospechadas, y reconozco que mis temores pronto cedieron el paso al entusiasmo. A raíz del reciente fallecimiento del gran escultor inglés Henry Moore, ¡cuántas polémicas se desataron en la prensa internacional en torno a la "chac-moolización" de Moore o la "mooriización" del Chac-Mool!... Además, ¡qué de hallazgos sensacionales!... ¿Quién iba a pensar, por ejemplo, que una de las más antiguas evidencias de un estilo "neo-maya" se hallaba en uno de los bocetos hechos por el escultor francés Frédéric Auguste Bartholdi para la famosa Estatua de la Libertad de Nueva York, cuyo primer centenario acaba de ser festejado en gran pompa por los gobiernos de Estados Unidos y de Francia?...

Gracias al esfuerzo concertado de Eloísa Uribe, Rosa Casanova, Estela Eguiarte, Fausto Ramírez y Esther Acevedo, contamos aquí con un aparato teórico muy sólido que sitúa la problemática de la presencia prehispánica dentro de un afán nacionalista que abarca desde la consumación de la Independencia de México hasta el período post-revolucionario de Vasconcelos. Dentro de esta búsqueda de raíces culturales, destaca como telón de fondo la profunda contradicción que existe entre la exaltación de un honroso pasado mesoamericano y la condición del indígena de hoy: aquella dicotomía del indio vivo y del indio muerto, que en gran parte sigue siendo una dolorosa realidad nacional...

Nelly Robles, Alfredo Moreira, Marcelo Magadán, Enrique de Anda y Antonio Toca se encargan luego de presentar una serie de ensayos sobre las diversas manifestaciones de esta presencia prehispánica a lo largo de un siglo de arquitectura moderna, ya sea ésta de carácter efímero (como en los pabellones mexicanos en exposiciones, o los arcos conmemorativos) o permanente —disímiles, y logrados en grados muy diversos— como el monumento a Cuauhtémoc, el de la Raza, el Anahuacalli o la obra de algunos arquitectos contemporáneos. Y después de una "ficha técnica" dedicada a los estudios de proporción en el arte y la arquitectura de Mesoamérica, Juan Antonio Siller hace un estudio bastante exhaustivo sobre lo "neo-maya" en la península de Yucatán, situando este fenómeno (en su momento más álgido: 1915-46) dentro de su contexto ideológico y político regional.

Sigue una fascinante síntesis que hace Marjorie Ingle de su propio libro *The Mayan Revival Style,* con especial énfasis en las manifestaciones de éste en los Estados Unidos, entre las cuales podemos apreciar expresiones tan distintas como las de un Frank Lloyd Wright o de un Robert Stacy-Judd, o los rascacielos "piramidiformes" de Nueva York.

Presentamos finalmente aspectos de la obra de algunos arquitectos contemporáneos en que se refleja una preocupación por retomar ciertos temas prehispánicos. Ellos son Pedro Ramírez Vázquez, Enrique Yáñez, Agustín Hernández, David Muñoz, Augusto Quijano Axle, Alejandro Domínguez, Luis Torres Peraza, Ernesto Velasco León, Salvador Velasco León y Arturo Treviño.

El editor

As a change from its usual format, this issue is dealing with the Pre-Columbian Presence in Modern Architecture, a subject which is thorny, fascinating and full of surprises (who could have imagined, for instance, that one of the pioneers of those Mayan Revivals was the French sculptor Bartholdi, as seen in one of his sketches for the Statue of Liberty?...).

After a series of articles associating in Mexico the theoretical bases of this subject with the search for a national identity, come several essays analyzing that Pre-Columbian presence throughout the past hundred years. Then, following a "technical card" devoted to the studies of proportions in Mesoamerican art and architecture, comes a thorough monograph on the "Neo-Maya" style of Yucatán, followed by a synthesis of the book *The Mayan Revival Style* by its own author (and focused mainly on the United States). The issue ends on the presentation of some contemporary architectural works in Mexico.

The editor

S'écartant de sa ligne d'action habituelle, ce numéro est consacré à la Presénce Précolombienne dans l'Architecture Moderne, un sujet à la fois épineux, passionnant et plein de surprises (qui allait imaginer, par exemple, que l'un des pionniers de ces *revivals* divers était le sculpteur Bartholdi dont l'une des esquisses pour la Statue de la Liberté avait pour piédestal un temple maya?...).

Après une série d'articles situant an Mexique les bases théoriques de cette présence précolombienne en fonction de la recherche d'une identité nationale, se déroulent plusieurs essais analysant la r'ealité de cette présence tout an long de ce dernier siècle. Et à la suite d'une "fiche technique" consacrée aux études de proportions dans l'art et l'architecture de l'ancien Mexique, vient une monographic fort détaillée sur le style "néo-maya" du Yucatán, suivie d'une synthèse du livre *The Mayan Revival Style* par son auteur. Et le numéro termine sur la présentation de certaines oeuvres d'architectes contemporains au Mexique.

L'éditeur

Arriba: Uno de los bosquejos que hizo el escultor francés Frèdèric Auguste Bartholdi para su proyecto de monumento a la amistad franco-americana, mejor conocido como Estatua de la Libertad. *ca.* 1865-1875. Curiosamente, en esta acuarela, Bartholdi concibió a manera de pedestal una réplica de templo-pirámide de inspiración inconfundiblemente mesoamericana, anticipándose a tantos y tantos *revivals* que vamos a ver en este número (documento recopilado por Juan Antonio Siller). **Derecha:** "Antigüedades Mejicanas (Existentes en el Museo Nacional de Méjico)." Litografía tomada del original de C. Castro (1855-1857), que aparece en "México y sus Alrededores", editada por Decaen.

LO INDÍGENA EN LA CONFORMACIÓN DE LA NACIONALIDAD MEXICANA, 1830-1850. EL INDIO VIEJO FRENTE AL INDIO NUEVO*

Eloísa Uribe**

During the first decades of the 19th Century which follow the Independence of Mexico, the search for a national identify leaves to a growing interest toward the prehispanic civilizations as the aboriginal roots of the young republic. Oustanding Mesoamerican achievements are therefore enhanced, while the living Indian remains ignored.

Voy a referirme a algunos acontecimientos que tuvieron lugar entre 1830 y 1850, período en el que se formaron las facciones liberal y conservadora que pugnaron por implantar, cada una, su proyecto de nación, logrando los conservadores la hegemonía en los años cuarenta. Estos acontecimientos nos ayudarán a saber y entender por qué, en el siglo XIX, creció el interés por lo indígena y más propiamente dicho por lo prehispánico. Haré mención a hechos anteriores a estas fechas cuando sean necesarios como antecedentes.

I

Tres siglos de dominación española habían hecho que los indios sólo dispusieran "de aquellos elementos culturales necesarios para mantener su dependencia y obligarlos al trabajo asalariado y al peonaje ...El shock [enfrentamiento] cultural provocado por destrucción de sus valores tradicionales condujo a una aguda desorganización de los grupos étnicos nativos".[1]

"Decapitadas sus culturas, [el indio] quedó limitado a sus antiguos patrones agrarios, preso en una economía feudal que le impuso cargos y tributos así como la imposibilidad de ejercer las actividades artesanales y mercantiles monopolizadas por los españoles."[2]

Y bien, si ésta fue la situación del indio en la Colonia y aún después de la Independencia, ¿qué fue lo que provocó un gran afán por la vida del indio antiguo, por averiguar sus orígenes y su desarrollo? Dos hechos deben mencionarse para dar inicio a la posibilidad de una respuesta: primero, la presencia del indio nunca desapareció, las culturas indígenas bajo la dominación conservaron sus elementos originales, puesto que a los españoles en muchos aspectos les bastó una conversión de forma más que de contenido. Segundo, porque a pesar de las medidas adoptadas por los españoles, no pudo frenarse el mestizaje tanto étnico como cultural.[3]

II

Así, los mexicanos preocupados por llevar adelante el México independiente heredaron no una entelequia que podía llamarse "lo indígena", sino un habitante real de su territorio, que debería ser integrado a la nueva nación que estaba desarrollándose. Sin embargo la preocupación por este indígena real se vio suplantada en repetidas ocasiones por el estudio del indio prehispánico, el indio original, sí, pero también el indio muerto, el que ya no podía dañar, el que podía conferir a la nación un sello propio, pero que ya jamás podría reclamar sus derechos.

A lo largo del siglo XIX el interés por el indio contemporáneo y el interés por lo prehispánico se vieron mezclados, pero las más de las veces, si no es que siempre, con propósitos que atendieron a fines completamente ajenos a los de los indígenas. El deseo de conocer el mundo prehispánico estuvo estrechamente vinculado, desde fines del siglo XVIII, a la necesidad

* El presente trabajo está basado en los estudios de los siguientes autores: Esther Acevedo, Ignacio Bernal, Rosa Casanova, Luis Castillo León, Justino Fernández, José Emilio Pacheco y Fausto Ramírez; a todos ellos mi reconocimiento. Utilicé también el epistolario de la Marquesa Calderón de la Barca, publicado con el título de *La vida en México*, obra digna de leerse por la riqueza y amenidad de sus comentarios.

** Licenciada en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana. Investigadora del Seminario de la Producción Plástica, Dirección de Estudios Históricos del INAH.

de definir lo propio, lo característico, esfuerzo que dependió en gran medida de los criollos ansiosos de defender sus valores frente a los de España (Clavijero: Historia Antigua de México, 1780-1781.) Esta necesidad de señalar lo característico, *lo nacional*, se acentuó con la Independencia. ¿Quiénes éramos, de dónde veníamos?. El mundo prehispánico ofrecía la posibilidad de mostrar un origen anterior a la conquista, así como la posibilidad de connotar una identidad propia como nación independiente, enfrentada a otras naciones. El erudito Carlos María Bustamante, identificado con la tradición liberal, condenó la opresión colonial y en cambio justificó la Independencia promovida por Hidalgo, y la vinculó al pasado prehispánico.[4] Por su parte el principal ideólogo de la facción conservadora, Lucas Alamán, propuso que la Nación que emergía de la Independencia era producto de los principios inculcados en la Colonia,[5] pero aun así su Historia de México comienza con una descripción geográfica y relato sobre el mestizaje, hecho que no podía soslayar como constitutivo de la historia de los mexicanos.

El debate de lo prehispánico como génesis de nuestra cultura formó parte de las discusiones que sobre la historia de México mantuvieron los intelectuales de ambas facciones, a través de los artículos que publicaron en la prensa de aquel entonces, y que luego eran ampliados y aparecían en forma de libros. Estas discusiones sobre la historia no fueron meros arrebatos de eruditos, sino que tuvieron serias implicaciones políticas. Definir el origen y la historia de la nueva nación implicaba aclarar el origen y el desarrollo del legítimo poder, era mostrar quiénes tenían el derecho de gobernar este territorio, de mandar sobre esta gente. ¿Eran los propietarios y sus intelectuales de cuño colonial o eran los futuros liberales los herederos del derecho de gobernar?. Apropiarse de la historia era apropiarse de la razón de ser, y del derecho de imponer esta razón a los otros.

III

Era pues necesario encontrar elementos que hicieran posible la explicación histórica del surgimiento de México como nación independiente y con derecho a gobernarse por sí misma. Había que enfrentar "lo nuestro" a las naciones occidentales, pero también era necesario educar al propio mexicano, decirle quién era y cómo debía conducirse. Con el fin de ir conformando una cultura propia y para salvaguardar algunas piezas prehispánicas, se formó en 1825 el Museo Nacional Mexicano, que se esperaba también cumpliera con una finalidad didáctica, además de tener implicaciones políticas pues su asiento se dio en la ciudad de México.[6] La institución se inició con una colección de obras que durante la Colonia se habían llevado a la Universidad con el fin de formar un museo. En 1825 Lucas Alamán como ministro de Guadalupe Victoria elaboró un proyecto general de educación nacional; ahí señaló que el museo reuniría en primera instancia las antigüedades de la población primitiva.[7]

En 1840, la institución es visitada por la Marquesa Calderón de la Barca quien nos ofrece la siguiente descripción: "El museo, establecido en la misma universidad, que ve a uno de los lados del Palacio, en la plaza llamada del Volador, contiene muchas obras *raras* y valiosas [fijénse que dice raras aun cuando ella ya había leído a Humboldt quien hablaba de México y de lo prehispánico], profusión de curiosas antigüedades indias, pero muy mal dispuestas".[8] Y se refiere a los retratos de virreyes y a la estatua del Caballito. De una segunda visita relata lo siguiente: "... debido a la falta de orden y de una clasificación de las antigüedades, y el modo en que yacen amontonadas en los diferentes salones de la Universidad, no parecen, a primera vista, dignas de llamar mucho la atención, pero suben de mérito cuando más conocidas... Contiene más de doscientos manuscritos históricos, algunos de ellos con caracteres jeroglíficos anteriores a la conquista, y muchos escritos en las diferentes lenguas antiguas del país. En cuanto a la escultura antigua posee dos estatuas colosales y otras mucho más pequeñas, además de una variedad de bustos, cabezas, figuras de animales, máscaras e instrumentos de música o guerra, talladas con mucha curiosidad, ejemplos de los diversos grados de civilización de las varias naciones a que pertenecieron."[9] Hace referencia a la colección de monedas, a los trajes y utensilios traídos de las Californias, así como a lo existente en el gabinete de Historia Natural, y añade: "el Museo no es digno de un país que parece destinado por la naturaleza [influencia de Humboldt] a convertirse en un gran emporio de todas las ciencias naturales."[10] Era obvio que el museo se encontraba en tales condiciones, ya que los constantes ires y venires políticos por los que atravesaba la nación impedían que los proyectos culturales pudieran llevarse a cabo. Para 1843 el museo que había formado parte de los proyectos liberales y conservadores, se encontraba en manos de éstos últimos, sin que su función y sus condiciones hubieran cambiado. Mientras en el museo se conservaban piezas prehispánicas, otras instituciones como el Instituto de Geografía y Estadística, la Academia de la Lengua y la Academia de Historia se ocupaban de algunos aspectos de la vida indígena. A manera de ejemplo cabe citar el encargo que el gobierno liberal de Gómez Farías hizo en 1833 al recién fundado Instituto de Geografía y Estadística: una encuesta en la que se pedía especialmente información sobre "las tribus o naciones de indígenas... diciendo de cada una de ellas su nombre, idioma y costumbres".[11] Vale decir que el interés no era exclusivamente científico, había un fin práctico que cumplir: conocer para poder controlar.

IV

Si bien el rescate de lo prehispánico estuvo ligado a los debates sobre la

historia y la política, también se discutió desde el punto de vista estético. Porque una cosa era que fuera nuestro origen, pero lo producido por esa cultura ¿era "arte", acaso era hermoso?. Naturalmente, sin mucho enfado, se le comparó con el arte griego, y si en esta comparación no salía muy bien amparado, mejor suerte tenía cuando se le encontraban posibles relaciones con el egipcio o bien con cualquier otra cultura oriental.

"Para los que tenían el concepto académico del arte a mediados del siglo XIX, les era imposible ver como arte las obras de la antigüedad indígena, imbuidos como estaban de una visión clasicista".[12] Es el caso de José Bernardo Couto, licenciado, culto y erudito, bajo cuyos auspicios creció la Academia de Bellas Artes de México, y quien veía en la pintura prehispánica una expresión correspondiente a la infancia del arte de un pueblo, y no reconocía ninguna relación entre el arte de los indígenas y el de su momento.[13] Las cualidades estéticas de los objetos prehispánicos fueron discutidas a lo largo del siglo por mexicanos y europeos. De hecho el interés que Europa tenía por lo prehispánico se vio acentuado a partir del siglo XVIII debido a la corriente ilustrada que llegó a México con el gobierno de los Borbones.

V

El estudio del indígena y de lo prehispánico respondió a intereses científicos y además políticos de orden y control. El Pensamiento ilustrado auspiciado por los Borbones suponía la elaboración de un conocimiento exhaustivo de la realidad, iniciándose en la apreciación precisa de la naturaleza, ya que de ella dependía el desarrollo de los pueblos, no sólo en términos económicos, sino en tanto a su moral y posibilidades de cultura (de ahí que la obra de Alamán empezara con una descripción geográfica). Desde esa visión era importante conocer el suelo mexicano, así como a los antiguos pobladores no europeos. Pero el pensamiento ilustrado a la conveniencia de la erudición aunaba la proposición de orden y control: era necesario conocer lo otro, pero a final de cuentas para asumirlo al conocimiento ordenador occidental.

Esta necesidad de conocimiento y de saber dio lugar en Europa al desarrollo de la arqueología, hecho que también tuvo su resonancia en el rescate del pasado prehispánico. "Cuando cobró fuerza el interés histórico y científico, las pinturas o códices fueron vistas como una de las fuentes importantes para la adquisición de datos con qué reconstruir la historia del México antiguo."[14] Asimismo hubo gran interés por conocer los vestigios arquitectónicos, por reproducirlos y difundirlos.

El rescate del mundo prehispánico también se vio teñido por el pensamiento romántico: visitar los sitios mayas, ir a Teotihuacan o aun conocer la pirámide de Cholula, era estar en contacto con lo misterioso, era penetrar lo ajeno. El Calendario Azteca, empotrado a uno de los lados exteriores de la Catedral, fue motivo de admiración para los transeúntes nacionales y extranjeros (como hoy día lo es la Coyolxauhqui).

VI

El deseo de conocer aunado al espíritu de aventura impulsó a los extranjeros a venir a México para apreciar por sí mismos las tierras fértiles del Nuevo Mundo y para dar cuenta de sus riquezas naturales y culturales. La visita de extranjeros fascinados por el territorio, por los vestigios arqueológicos y por la vida de los indígenas, se inició a fines del siglo XVIII y continuó a todo lo largo del siglo XIX. Nos dice Fausto Ramírez que: "Gracias a Humboldt y a la extensa crónica de su viaje efectuado al nuevo continente durante 1799 a 1804, y merced también al enorme prestigio de que merecidamente gozó entre los círculos científicos y cultos de Europa en la primera mitad del siglo XIX, pudo operarse un cambio en la imagen americana, pasándose de un esquemático estereotipo conceptual a la rica diversidad de la crónica de una experiencia directa."[15] Después de Humboldt vinieron a México viajeros con los más diversos propósitos: "diplomáticos, inversionistas, idealistas, revolucionarios, comerciantes, practicantes de oficios diversos (peluqueros, modistos, cocineros), oportunistas y aventureros; y por supuesto artistas."[16]

Algunos de estos viajeros retrataron el paisaje mexicano, las vistas de la ciudad y escenas de las costumbres del país; otros se dedicaron a consignar las obras prehispánicas. Unos se valieron del óleo, pero los más del grabado y la fotografía; y a partir de 1840-1850 hicieron uso de la fotografía, aunque para su multireproducción tuvieron que echar mano del grabado. Los primeros artistas viajeros, formados generalmente dentro de los principios clásicos, carecían de la capacidad para mirar y reproducir con objetividad las formas prehispánicas, incurriendo además en las analogías con culturas ya conocidas. No solamente cambiaron proporciones o detalles sino que inclusive el entorno natural quedó alterado en sus representaciones. Otros de los viajeros quisieron obtener imágenes más reales de los monumentos que encontraban y esto les llevó a echar mano de la fotografía, como el caso de Catherwood y Stephens quienes llevaron consigo un aparato en su recorrido por la península de Yucatán.

El atractivo por la selva, por lo exótico de los paisajes sedujo a los viajeros, quienes a lomo de mula se lanzaron a la aventura; mientras los historiadores en sus gabinetes se internaban en la fascinación de descifrar lo impreso en los códices. Sí, el pretexto intelectual era el saber, pero el impulso vital era la aventura, porque unos querían descifrar lo desconocido a fuerza de caminar y los otros a fuerza de escribir. Porque viajeros e historiadores se enfrentaron a la gran interrogante que permanece hasta hoy día, como una gran boca abierta en la máscara de nuestra historia.

México, D.F., 9 de mayo de 1985

Apéndice

Entre los artistas viajeros que vienen en esta época se encuentran:

- John Friedrich von Waldeck
  Alemán 1766-1875
  Grabador litógrafo
  1877 *Colección de antigüedades que existen en el Museo.*
  1838 *Viaje pintoresco y arqueológico por la provincia de Yucatán, 1834-1836.*

- Karl Nebel
  Alemán 1805-1855
  Arquitecto y dibujante
  1836 *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, 1829-1834.*
  1851 *La guerra entre los Estados Unidos y México.*

- Frederick Catherwood
  Inglès 1799-1854
  Arquitecto y dibujante
  1844 *Vistas de antiguos monumentos de Centroamérica, Chiapas y Yucatán.*

- John Lloyd Stephens
  Estadounidense 1805-1852
  Explorador y escritor
  1841 *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán.*
  1843 *Incidentes de viaje en Yucatán*[17]

Notas

1. Gonzalo Aguirre Beltrán, citado en Pacheco, José Emilio: "La patria perdida", *En torno a la cultura nacional,* p. 21.
2. Ibid., p. 20
3. Ibid., p. 25
4. Acevedo, Esther, *Catálogo del retrato del siglo XIX en el Museo Nacional de Historia,* p. 11
5. Ibid., p. 11.
6. Ibid., p. 10.
7. Ibid., p. 10.
8. Marquesa Calderón de la Barca, *La vida en México.* p. 94.
9. Ibid., p. 201.
10. Ibid., p. 201.
11. Costeloe, M. *La primera República Federal,* Citado en Acevedo, Esther. "Problemática de la producción plástica, 1821-1843".
12. Fernández, Justino: *Estética del arte mexicano,* p. 41.
13. Ibid., pp. 41-42
14. Ibid., p. 41.
15. Fausto Ramírez, "La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros", *Historia del Arte Mexicano,* Salvat, fascículo 67, p. 139.
16. Ibid., Fascículo 68, p. 147.
17. Ramírez, op. cit., Fascículo 68, p. 147. Datos tomados de los cuadros sinópticos elaborados por Fausto Ramírez.

Adjunto: La Casa de las Tortugas en Uxmal. Grabado Frederick Catherwood.
Enfrente: "Antigüedades Mejicanas (Existentes en el Museo Nacional de Méjico)". Litografía tomada del original de C. Castro (1855-1857), que aparece en "México y sus Alrededores", editada por Decaen.

Bibliografía

ACEVEDO, Esther
1982 *Catálogo del retrato del siglo XIX en el Museo Nacional de Historia,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
1984 "Problemática de la producción plástica 1821-1843" en *Historia social de la producción plástica en la ciudad de México 1781-1910,* Eloísa Uribe (coord.) Instituto Nacional de Antropología e Historia, UAM Azcapozalco, México.

BERNAL, Ignacio
1979 *Historia de la arqueología en México,* Ediciones Porrúa, México.

CALDERÓN de la BARCA, Marquesa de
1981 *La vida en México,* Felipe Teixidor (prolog) Editorial Porrúa, México.

CASANOVA, Rosa y Oliver DEBROISE.
1985 *Apuntes para una historia de la fotografía en México en el siglo XIX,* México. (en prensa)

CASTILLO LEDON, Luis
1924 *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía,* 1825-1925, Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México.

FERNÁNDEZ, Justino
1972 *Estética del arte mexicano,* Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México.

PACHECO, José Emilio
1976 "La patria perdida" *En torno a la cultura nacional,* Instituto Nacional Indigenista, México.

RAMÍREZ, Fausto
1984 "La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros" *Historia del arte mexicano Salvat,* fascículo 67, México.

LO INDÍGENA EN LA CONFORMACIÓN DE LA NACIONALIDAD MEXICANA, 1860-1876

Rosa Casanova*

The essay comments three of the positions from which the liberals approached the problem of the Indian. The ambiguous identification of the Indian past —the Aztec splendor— with the native population, which for the liberals was an impediment to the country's progress, permitted the to ignore the differences in culture and needs or the varios indigenous groups.
The description of the customs and crafts practiced by the Indians produced a picturesque interest in their communities. On the other hand, the Indian past gave an historical and cultural tradition to the nation's history; allowing a reference to a civilization prior to the Spanish conquest.

Antes de empezar juzgo necesario hacer algunas aclaraciones sobre el carácter de este trabajo. El problema de "lo indígena", en el siglo XIX como hoy, resulta complejo y factible de ser analizado desde múltiples aspectos. Aquí sólo pretendo señalar algunos de los puntos que me inquietan al tratarlo en relación a la conformación de la nacionalidad mexicana en los años de 1860 a 1876. A pesar de que el período abarcado es uno de luchas internas, de intervención extranjera, en el terreno de nuestro tema podemos hablar de una cierta homogeneidad, pues aun el gobierno de Maximiliano se inscribe dentro del liberalismo, y dentro del interés por conformar una nacionalidad desde esta perspectiva.

1. "Lo indígena"

Mencioné el problema de "lo indígena", término ambiguo que permitió a los intelectuales liberales del siglo pasado aglutinar una realidad compleja que les resultaba difícil de analizar, de entender y de ubicar dentro de su proyecto de nación, como aún sucede en nuestro tiempo. En él confundían el pasado prehispánico y el presente, las diferentes culturas indígenas, las contradicciones en su interpretación y soluciones.

En el momento de la Independencia el indigenismo tuvo su espacio; "lo criollo y lo indígena eran la nueva y vieja justificación de la autonomía".[1] En esos primeros años se pensaban iguales los indígenas de la antigüedad a los de la época; se creía que con la igualdad jurídica concedida volverían a su antiguo esplendor en los términos de la nueva nación. Pero para 1860 resultaba claro que esto no era suficiente, a pesar de que por la constitución de 1857 eran ciudadanos. Para este momento los liberales ya hacen una clara distinción entre el indígena del pasado y el del presente. Aquél será el que les brinde elementos en los cuales fundar el nacionalismo. El otro, el que compartía un mismo territorio, era, por el contrario, sujeto molesto para la conformación de esa nacionalidad. Era, para ellos, uno de los elementos de retraso del país, quizá el mayor.

La mayoría de los intelectuales liberales vio en las "atrocidades" de la conquista y en el tratamiento especial que la corona le dio al indígena, el origen de su "decadencia". A pesar de que proponían un trato igual para con él, algunos liberales mantuvieron una actitud paternalista y, en el mejor de los casos, compasiva. Como dice Nicole Giron: "Entre el indígena mexicano y los escritores liberales se yergue la muralla de las ideas recibidas desde la época colonial según las cuales los indios son 'tristes', 'indolentes', 'flojos', 'incultos', 'ignorantes' ".[2] Contradictoriamente se defendió la igualdad del indígena y su capacidad intelectual. Se decía que era bueno por naturaleza, pero que había sido maleado no sólo por sus explotadores, sino por sus propias costumbres: la vida comunitaria. Los problemas con los indios del norte, los recuerdos de la Guerra de Castas y los alzamientos de varios grupos indígenas ante la desamortización que afectaba la propiedad comunal, fue fortaleciendo entre los habitantes de las ciudades la idea de lo "peligroso y hostil" de los indígenas.

* Licenciada en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana. Investigadora del Seminario de la Producción Plástica, Dirección de Estudios Históricos del INAH.

La división tajante con el pasado a la vez permitió a los liberales ignorar, o casi, los valores culturales de las sociedades indígenas de su época. Estaban conscientes de la "otredad" de estos grupos, pero no percibían la presencia de culturas diferentes; para ellos sólo podía existir una cultura en la nación; la que ellos proponían, la que representaba el progreso y la modernidad, basada en la propiedad privada. Una de las formas de expresar el enfrentamiento de culturas fue a través del recuento e inventario de los idiomas indígenas, como paso preliminar a su desaparición que vendría con los proyectos educativos que españolizarían al indígena. Como partían de la idea de que la civilización prehispánica estaba ya muerta, podía ser objeto de estudios científicos. Algunos intelectuales como Ignacio Ramírez o José Ma. Vigil opinaban que en la educación se debía incluir el estudio de los idiomas indígenas, de preferencia el náhuatl, aunque más como elemento característico de una nación que fundaba su historia en el pasado prehispánico, que por un interés de respetar los modos de vida y las costumbres indígenas.

En el *Boletín* de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística —el órgano científico más importante del país— se encuentran, para este periodo, varios artículos que tratan cuestiones lingüísticas. Francisco Pimentel publicó en 1862 la primera parte de su *Cuadro comparativo de las lenguas indígenas de México* que editó completo en 1874 y le valió honores; y Manuel Orozco y Berra publicó su *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México* en 1864, bajo los auspicios de Maximiliano. En 1861 Juárez expidió una ley que prohibía la venta de indios mayas en Yucatán, cuya redacción encargó a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Ello fue posible gracias a que existía una relativa paz en la zona y a que los hacendados yucatecos ya necesitaban mano de obra para impulsar el cultivo del henequén.[3] Maximiliano, como europeo liberal, se interesó por el mundo indígena y se preocupó por las condiciones de vida de los indios. Expidió leyes que protegían su libertad, que casi no tuvieron efecto por la brevedad de su régimen y que luego fueron criticadas por regresar al indígena al tutelaje. Decretó en 1865 la ley de liberación de peones y una que reglamentaba el trabajo; formó una comisión mixta de europeos y mexicanos para mejorar la vida de los indígenas, y fundó la Junta Protectora de las clases menesterosas. En la República Restaurada se discutió largamente el problema del indígena, pero se plantearon las mismas soluciones (que se siguieron manejando a lo largo del siglo): educación, mestizaje a través de la migración europea y parcelación agraria. Todas ellas ignoraban las condiciones reales del país, la dificultad para llevarlas a cabo y el despojo —económico y cultural— que significaban para el indígena.

Francisco Pimentel que fue, según Villoro,[4] el principal ideólogo del indigenismo en esta época, publicó en 1864 *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual en México y medios de remediarla,* donde plantea el problema. Otros intelectuales liberales como Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano y Vicente Riva Palacio tan sólo tuvieron opiniones sueltas y su interés se centraba en el pasado indígena. Pimentel realzó la alteridad del indígena: "Mientras los naturales guarden el estado que hoy tienen, México no puede aspirar al rango de nación propiamente dicha", porque para él, nación era la reunión de hombres con "creencias comunes, dominados por una misma idea y tendientes a un mismo fin".[5] Como soluciones proponía enseñar al indígena la religión católica, libre de horrores pues uno de los problemas era su idolatría; considerarlo como igual al blanco, ya que el tiempo engendraría en sus costumbres la igualdad; y acabar con el sistema comunitario que esclavizaba y degradaba al hombre.

El interés por remediar o mejorar la situación del indígena era genuino en estos intelectuales, pero su propio origen, su formación y la situación del país les impidieron plantear caminos que no resultasen en perjuicio del indio. Por otro lado, sirvieron para hacer avanzar los intereses económicos liberales al lograr la libre capitalización de la tierra al destruir la propiedad comunal, y al obtener la liberación de mano de obra barata —provocada por la pérdida de terrenos— que ya se empezaba a necesitar en la explotación de haciendas.

2. El costumbrismo

Los escritores liberales intentaron acercarse a lo mexicano desde diversos ángulos: a través de la narración de historias o leyendas del pasado, por un acercamiento al paisaje, pero "...prácticamente se petrifican en su aproximación al mundo indígena... su visión... es aterradoramente superficial, lo observan a través de la moda literaria del costumbrismo".[6] Así, Ramírez, Altamirano y, sobre todo, Guillermo Prieto, nos ofrecen escenas que ejemplificaban las costumbres de los grupos indígenas que tenían cerca, de una manera agradable, humorística a veces. De esta forma, y desde muy temprano se incorporó al indígena del momento a la literatura.

En las artes gráficas también se dio este fenómeno; muchas de las obras servían para ilustrar libros y publicaciones periódicas que trataban temas costumbristas y que destacaban los elementos pintorescos del país. Ya para 1860 se utilizó la fotografía con este fin. Los retratos de personajes típicos permitieron integrar, aunque solo fuese en el discurso, sectores marginados del México que se pretendía moderno. Los liberales intentaron hacerlo a través del costumbrismo, que, en realidad, acentuaba sus diferencias, su pintoresquismo, que generalmente se ha vinculado con una visión del extranjero, cuando en realidad resultaban igualmente ajenos para los ciudadanos mexicanos ilustrados. Durante el Imperio François Aubert realizó en su es-

tudio una primera serie de "tipos mexicanos", que serían tan populares a partir de entonces que varios fotógrafos se dedicarían a ejecutar este tipo de obras. Las más conocidas del período, quizá por su calidad, fueron las realizadas por Cruces y Campa a finales de la década de los sesenta. Las imágenes de formato de tarjeta de visita ilustraron los diversos oficios "populares" que hacían posible el funcionamiento cotidiano de la ciudad: serenos, aguadores, cargadores, vendedores ambulantes, pulqueros... Algunos de estos oficios eran desempeñados por indígenas. Esta serie mostraba también imágenes de campesinos de origen indígena en un ambiente rural. Esta serie se realizó en un estudio fotográfico con escenografías que enfatizaban el oficio representado; la mayoría de estas obras se ejecutaron así. La visión del mundo indígena y del trabajo era tan lejana en cuanto a su entendimiento y, a la vez, tan cercana en cuanto a su presencia diaria, que sólo podía ser imitada, despojándola así de cualquier controversia.

3. El pasado indígena

Dice Carlos Monsiváis: "el nacionalismo es el principio de la comunicación social, y los héroes son el punto de partida del nacionalismo."[7] Con el movimiento de independencia se dieron varias publicaciones que resultaban exaltadas interpretaciones románticas del mundo prehispánico, sobre todo el azteca. Ellas correspondían claramente al interés, por parte de los intelectuales del país, de fundamentar una historia propia. Los mexicanos se encontraban marcados por una gran ambivalencia al tratar el tema: admiraban la bravura, estoicismo y elocuencia de los aztecas, gustaban de sus logros culturales; pero rechazaban su "religión sanguinaria, su despotismo y teocracia."[8] Estos eran los elementos que, a sus ojos, impedían el progreso.

Ya para los años cincuenta se dieron varias publicaciones que estudiaban la "antigüedad mexicana" desde muy diversos aspectos, pero pretendiendo ser obras científicas, basadas en investigaciones serias. Se empezó a dar la división tajante entre el mundo indígena prehispánico y el del presente e importaba, sobre todo, legitimar una historia propia que uniera al país, desmembrado por luchas internas e intervenciones. Había que confirmar una tradición cultural que diera raíces a la nación mexicana. A ello contribuyeron las investigaciones arqueológicas, que cada vez brindaban mayor información sobre la riqueza de los sitios donde habitaron las culturas prehispánicas. En este período, por ejemplo, se habla de exploraciones en Metlaltoyuca, Puebla; Palenque, Chiapas; Hueyapan, Veracruz, La Quemada, Zacatecas.

Los pensadores liberales entendieron la necesidad de rescatar y conservar los restos que quedaban de las culturas prehispánicas, como los vestigios más evidentes de estas culturas.[9] La mayoría de los estudios y excavaciones de ruinas habían sido realizadas por extranjeros, quienes frecuentemente se llevaban piezas (tráfico que aún hoy continúa). Así, desde 1860, la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística elaboró un proyecto de ley que declaraba propiedad nacional los monumentos arqueológicos del país. La versión final de 1862 se refería a la conservación de los monumentos: aclaraba qué debería ser considerado monumento antiguo; imponía la vigilancia de las autoridades sobre los sitios; obligaba a obtener del Ministerio de Fomento el permiso para excavar, que se basaría en la opinión del conservador del Museo Nacional; reservaba al Gobierno el derecho de adquirir los sitios que estuviesen en manos de particulares; prohibía la exportación de objetos; y proponía al Museo Nacional como centro de reunión de los objetos antiguos "interesantes".[10] Desafortunadamente, como podemos imaginar, no se llegó a implementar.

El Museo Nacional continuó existiendo, aunque con un presupuesto raquítico. En noviembre de 1865 Maximiliano decretó que el Museo se trasladara a una sección de lo que era la Casa de Moneda. Contaba con tres departamentos: Historia Natural, Arqueología e Historia, y Biblioteca. Ahí quería que se reuniera... "todo lo que de interesante para las ciencias existe en nuestro país, y que por desgracia no es bastante conocido; llegaremos a formar un museo que eleve a nuestra Patria a la altura que es debido".[11] Inclusive se decretó el establecimiento de un museo en Yucatán en 1866,[12] el primero fuera de la capital. Como parte de la labor de difusión de la historia patria que el museo debía realizar, se intentó un programa de publicaciones, editándose por primera vez la *Historia de las Indias de la Nueva España y Islas de Tierra Firme* de fr. Diego Durán. Asimismo se formaron comisiones científicas para estudiar el territorio y, sobre todo, los vestigios prehispánicos, como la comisión de Pachuca y la del Valle de México que sí llegaron a funcionar.

Durante la República Restaurada se procedió a fomentar el Museo. El *Diario Oficial* decía que el gobierno "...se ha propuesto dar al museo la organización conveniente, para que al paso que sirva a la instrucción y recreo de los habitantes, pueda dar a los extranjeros que nos visiten una idea ventajosa del estado que la cultura ha alcanzado en nuestro país".[13] Se nombró a un colector que tenía la obligación de hacer viajes para recoger objetos de historia natural y antigüedades. Por ley se prohibió la exploración de sitios prehispánicos por particulares. Se propuso que por cuenta del erario nacional se hicieran excavaciones en sitios donde, por tradición histórica, se suponía había mayor cantidad de objetos, enriqueciendo así las colecciones del museo. Había que proveerlo de pruebas del "grado de civilización" logrado por las antiguas culturas que avalaran la tradición histórica propuesta por los liberales. Usualmente estos objetos no eran considerados artísticos pues se juzgaban desde la estética occidental. Se apreciaba su valor histórico,

como prueba de la grandeza de las culturas prehispánicas: "México paga también su tributo de las artes y la literatura, asentándose entre el congreso de los pueblos antiguos y modernos del viejo continente".[14] La opinión común era: "La antigua civilización mexicana fue impotente para alcanzar un grado mayor de perfección; sus artistas, siendo también autores, poco se cuidaban de la belleza, atendiendo principalmente a la mayor exactitud en la representación de la idea".[15] Habría que esperar para que se reconociera el valor artístico de estas obras, que a ellos les resultaban deformes, imponentes, a veces monstruosas, ya que lo que les era más conocido era el arte azteca.

A lo largo del período se hicieron exploraciones y se escribieron artículos que informaban de ellas, generalmente en un tono científico, pero a veces literario. Por ejemplo, al escribir sobra Uxmal se dice: "Tentación da creer en la multiplicidad de las almas, a juzgar por la multiplicidad de impresiones: lo grande, lo sublime, lo terrible, combinado con lo bello, lo plácido, lo tranquilo. Uxmal, nadie ha penetrado en tus secretos, pero tú sí penetras en todas los almas abriendo sus abismos... ofreciendo un teatro a sus dolores, a sus tristezas como a sus gozos y alegrías."[16] Esta parte misteriosa, fascinante, también se integraba al gusto por el pasado prehispánico. Los artículos sobre este pasado abundaron, *El Renacimiento,* por ejemplo, la revista que representaba la propuesta para una cultura nacional, publicó tres artículos arqueológicos.[17] Varios autores intentaron buscar ligas entre la civilización prehispánica y diversas culturas ya estructuradas y/o avaladas por la tradición occidental. Tal es el caso del "Ensayo de un estudio comparativo entre las pirámides egipcias y mexicanas" del ingeniero Antonio García Cubas.[18]

El interés por la historia era enorme; en este momento de inestabilidad del país había que dejar asentada ésta y escoger los héroes que la identificaran y que fueran los prototipos en que se fundaba la nacionalidad. Del mundo antiguo se escogió a Nezahualcóyotl, el rey sabio, para destacar el aspecto culto, civilizado de ese pasado, y no el bárbaro, el sangriento. Cuauhtémoc fue el otro héroe, el guerrero que luchó hasta la muerte contra el invasor. También dentro de las artes plásticas los liberales fomentaron la alusión al pasado prehispánico como rasgo distintivo de la nacionalidad mexicana. Encontramos ejemplos de pinturas con tema prehispánico; una de las primeras fue "La fundación de México" de Luis Coto, de 1864, que fue comprada por Maximiliano, quien se encontraba deslumbrado ante la riqueza de la cultura prehispánica. Las fotografías de ruinas ya tenían un mercado en México: Julio Michaud vende en 1865 las vistas de Yucatán tomadas por Désiré Charnay.

En la República Restaurada se hicieron más frecuentes, las obras de tema prehispánico o del momento de la conquista, generalmente considerado como cruel. Se hizo el busto de Cuauhtémoc por los hermanos Islas, que fue duramente criticado porque no era suficientemente digno para representar al héroe. Uno de los principales patrocinadores liberales, el Lic. Felipe Sánchez Solís, tenía especial interés por afirmar una historia nacional basada en la azteca, pues se decía descendiente de "una de las más nobles familias del antiguo imperio azteca".[19] En su casa de la ciudad de México tenía un salón construido al "tipo de arquitectura indígena" y en él pensaba formar un museo con los libros y piezas que había coleccionado. Sánchez Solís patrocinó varias pinturas que representaban, según él, episodios importantes de la historia antigua: "El descubrimiento del pulque" de José Obregón (1869), "La prisión de Cuauhtemotzin" de Santiago Rebull y "La liberación del Senado de Tlaxcala" de Rodrigo Gutiérrez.

El rescate del mundo prehispánico como algo totalmente propio de México y pleno de significado cultural sirvió para fomentar el nacionalismo que se veía como única opción para lograr la unión del país.

México D.F., 9 de abril de 1985

Notas

1. Varese, Stefano, "Una dialéctica negada", Héctor Aguilar Camín *et. al, En torno a la cultura nacional.* México, Instituto Nacinal Indigenista, 1972, p. 145.
2. Giron, Nicole. "La idea de cultura nacional en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez", Héctor Aguilar Camín *et al, En torno a la cultura nacional.* México, Instituto Nacional Indigenista, 1972, p. 72.
3. González Navarro, Moisés, *La Reforma y el Imperio,* México, SEP, 1971, p. 155 (Sepsetentas, 11).
4. Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo,* México, El Colegio de México, 1950, p. 163.
5. Pimentel, Francisco. *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual en México y medios de remediarla.* México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864, p. 217.
6. Giron, op. cit., p. 55.
7. Monsiváis, Carlos. "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas", Héctor Aguilar Camín *et al, En torno a la cultura nacional,* México, Instituto Nacional Indigenista, 1972, p. 174.
8. Keen, Benjamín. *The aztec image,* New Jersey, Rutgers University Press, 1971, p. 310.
9. García Quintana, Josefina, *Cuauhtémoc en el siglo XIX.* México, UNAM, 1977, p. 16.
10. "Proyecto de ley", *Boletín* de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, T. IX, México, 1862, pp. 198-199.
11. Castillo Ledon, Luis. *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925,* México, Talleres Gráficos del Museo, 1924, p. 21.
12. *El Cronista de México,* 20 de junio, 1866.
13. *Diario Oficial,* 15 de abril, 1868.
14. "La Academia de San Carlos", *El siglo XIX.* 4 de febrero, 1862, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX,* T.II, UNAM-ILE, 1964, p. 28.
15. Villela, Juan M. "La pintura mexicana", *El artista,* enero 1874, *Ibid,* p. 212.
16. Cásares Escudero, J.M. "Una tarde en las ruinas de Uxmal", *La Firmeza,* 23 de diciembre, 1874, *Ibid,* pp. 258-259.
17. Batis, Huberto. *Indices de El Renacimiento.* México, UNAM: Centro de Estudios Literarios, 1963, p. 145.
18. *El Artista.* T.I, 1872.
19. Pilares, "Boletín", *Revista Universal,* 17 de junio, 1875.

CONSIDERACIONES PARA UN ANÁLISIS DE LA PRESENCIA PREHISPÁNICA EN LA CULTURA DEL PORFIRIATO

María Estela Eguiarte Sakar*

The Indian is always a reality; but he is also a point of view, a concept derived from urban social groups' idea of the world they have lived in, up to now. During the government of President Porfirio Díaz (1877-1910), there was a profound contradiction between a reality of misery and repression in which the Indian had to live and the enhancement of the prehispanic culture where the Porfirian régime tried to find its own national roots. The rescue of the prehispanic past in history and art played an important role in the way that hegemonic groups built and consolidated their power in this kind of nationalism.

El análisis de la presencia prehispánica en la producción plástica del porfiriato debe ser contemplado en relación a la concepción de lo indígena en el discurso del Estado mexicano de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, se pueden distinguir dos discursos: uno, el que concedía al indio como *pasado* estereotipado, ideal y poseedor de una alta civilización ya desaparecida; y el otro, el del indio vivo cuya cultura degradada le impedía participar en el proyecto nacional. En el primer discurso, manejado por la élite política e intelectual de la época, se pueden observar dos componentes principales: la *narración* de la historia prehispánica que servía de fundamento ideológico a la historia oficial, y el rescate de los restos materiales de las distintas culturas mesoamericanas que daban pie a la adopción de símbolos en las artes plásticas. En el caso del discurso sobre el indio vivo, los valores se invierten: la gloria del indio histórico no era compatible con la realidad cotidiana del campesino y del guerrero indio, rebeldes al gobierno liberal de Porfirio Díaz. Así, este discurso se ligó a su necesaria asimilación al progreso de la nación por medio del sometimiento forzoso, o de su aculturación a partir de la educación.

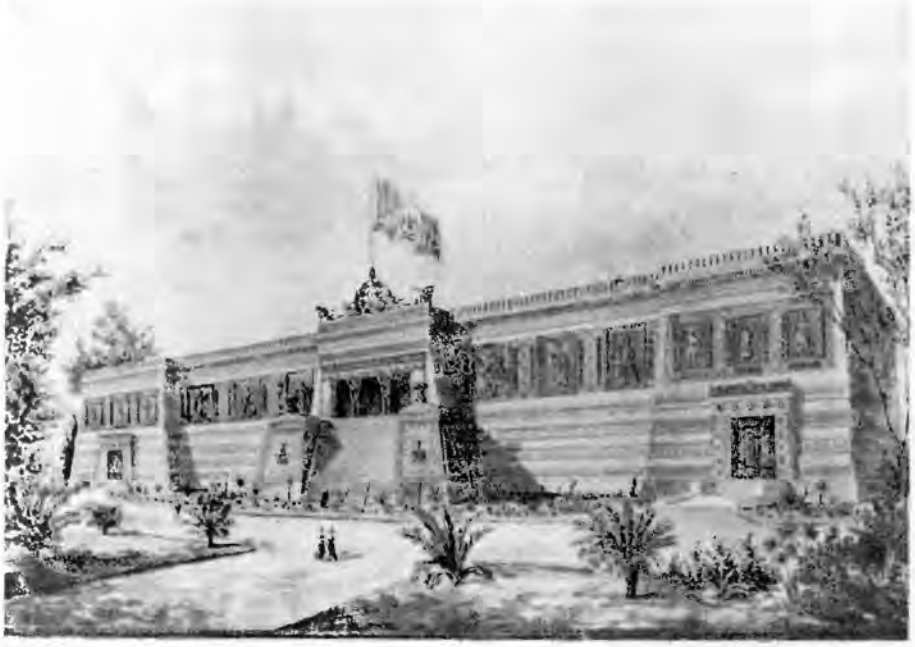
En la contradicción de estos dos discuros —es decir, del indígena del pasado y del indígena del momento— se inscribió el discurso de la presencia prehispánica en la producción plástica. Fue este último parte de la práctica en torno al rescate de la historia indígena que permitiera la incorporación del indio a la conformación de una identidad nacional. Parece paradoja, pero es la lógica interna de la coexistencia de dos discursos contradictorios la que los hace coherentes: la producción plástica, llena de símbolos prehispánicos, era el medio de educación visual que sobre los valores nacionales debían tener todos los mexicanos. De esta manera la producción plástica se descubre como parte del proyecto educativo nacional —práctica didáctica— que ha de permitir la incorporación del indio a la conformación de una identidad nacional. La presencia prehispánica en la plástica del porfiriato significó, como veremos, una forma de hacer presente el pasado indígena. Pasado en el cual, el Estado porfiriano pretendió encontrar las raíces de su cultura.

Arriba: "Las fiestas presidenciales en Mérida. Arco maya, del Gobierno del Estado", *El Mundo Ilustrado*, 11 de febrero de 1906, México (Hemeroteca Nacional, México). **Nota:** Agradecemos de una manera muy especial la ayuda que nos ha brindado el Maestro Fausto Ramírez, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en la selección del material gráfico que acompaña el presente artículo, y que él maneja como pocos (la Redacción).

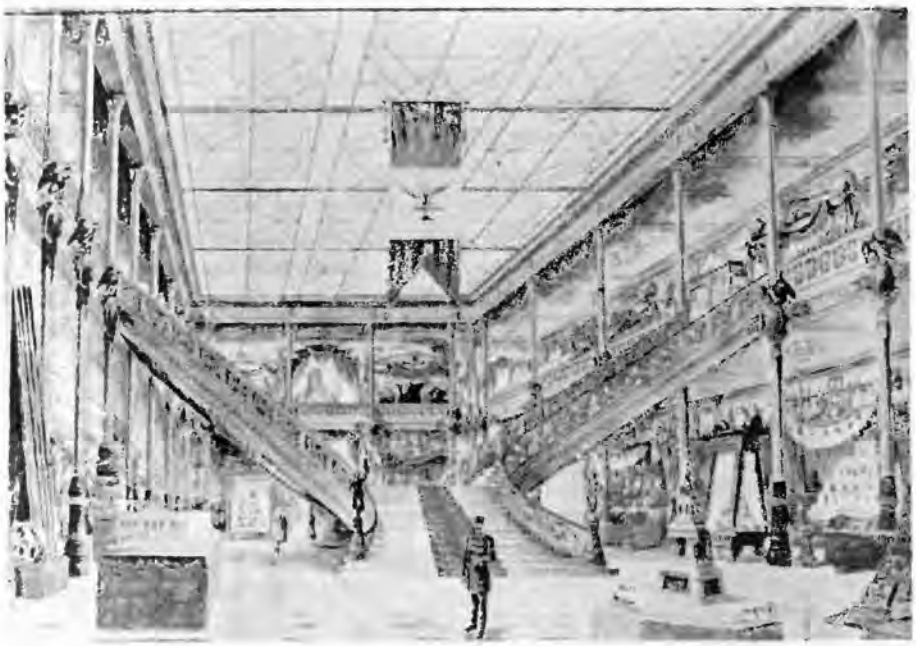
* Licenciada en Historia del Arte y Pasante de la Maestría en Sociología de la Universidad Iberoamericana, donde imparte la cátedra de Sociología del Arte. Investigadora del Seminario de la Producción Plástica, Dirección de Estudios Históricos del INAH.

1

a



b



1. Antonio M. Anza y Antonio Peñafiel. Proyecto de Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París, 1889. *a.* Exterior; *b.* Interior. Museo Nacional de Historia, Chapultepec. Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. **2.** "Arco del Estado de Oaxaca" en el Paseo de la Reforma, ciudad de México. Proyecto de Alfredo Chavero, *El Mundo, semanario ilustrado,* México, 24 de septiembre de 1899. **3.** "Arco maya en construcción" (véase p. 11), *El Mundo Ilustrado,* México, 11 de febrero de 1906. **4.** "Carro alegórico de la sección maya", *El Mundo Ilustrado,* México, 18 de febrero de 1906 (Hemeroteca Nacional, México).

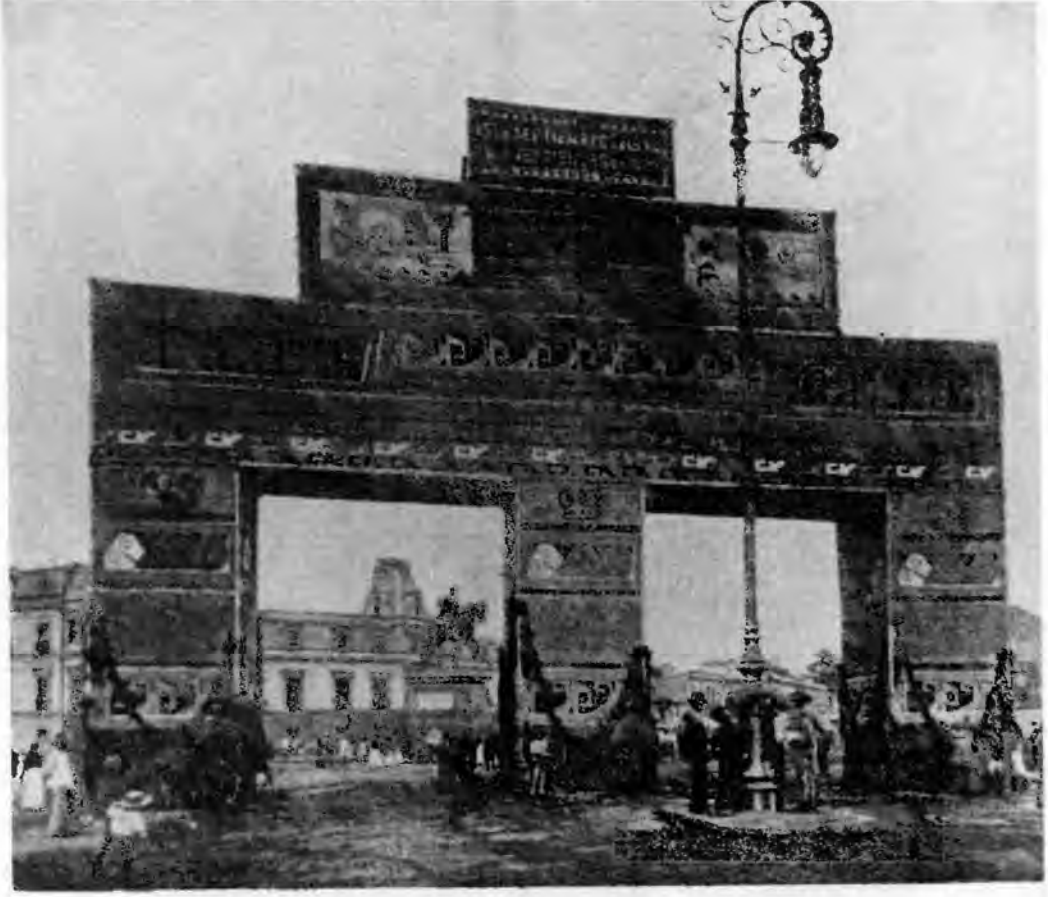
El pasado histórico de un pueblo, representa un medio de cohesión de la sociedad en torno a una serie de preceptos y valores que adquieren una vigencia en el presente. La recuperación de ese pasado se realiza en función de los intereses que sobre el presente tienen los grupos hegemónicos. Es decir, del dominio político de unos grupos sobre otros deviene el rescate de cierto tipo de pasado que justifica sus proyectos políticos.[1] El discurso de la reconstrucción del pasado se manifiesta como una forma de discurso de lo que Michel Foucault denomina "tácticas y estrategias de poder".[2] Así la conformación y la consolidación del Estado necesitan de la reconstrucción de un pasado histórico que lo identifique ante una sociedad que se constituye como nación. El Estado del porfiriato vio en el rescate y enseñanzas de la historia un medio para lograr "la ansiada unidad nacional". La narración de la historia de México, en sus diferentes etapas, permitió a los intelectuales del porfiriato vincular su presente histórico a un pasado liberal, al mismo tiempo que buscaban el origen de la "nacionalidad" en el mundo prehispánico idealizado. Por otra parte, el pasado prehispánico y el colonial dejaron de ser antagónicos y se consideraron como parte de la "evolución" necesaria para llegar al estado de progreso y prosperidad que el régimen porfirista planteaba.

Fueron los historiadores del porfiriato los que elaboraron el conjunto de ideas que sobre el pasado indígena y lo que para ellos representaba su realidad en el presente, se trasmitiría a la sociedad a través de la enseñanza. Los congresos sobre educación en 1889 y 1891, y la legislación sobre esta misma en 1892, recogieron la preocupación sobre la necesidad de una unidad nacional en base a la unificación y centralización de la educación. La enseñanza de la "historia patria" representaba un medio para lograrlo[3] si se homogeneizaban las ideas sobre qué decir de cada etapa del pasado que concluyen en la época de "paz" y "progreso" porfirista, se unificaría la nación en torno a su historia aunque la realidad fuera conflictiva y contradictoria. La efectividad de la enseñanza de la historia, para lograr una conciencia nacional que, al mismo tiempo, legitimizara al régimen porfirista, sería mayor —se pensaba— si con esta enseñanza se inculcaba "el amor a la patria" y la idea de que, como Rébsamen afirmó unos años antes en su guía metodológica, "todos los mexicanos forman una gran familia".[4]

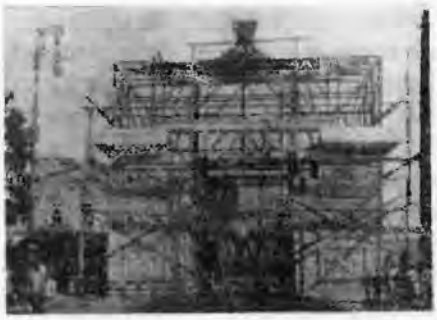
Por una parte se dio énfasis a la

idea de México como nación independiente, centrándose en las figuras de Hidalgo, Juárez, como una línea de continuidad liberal. La historia oficial señalaba, en 1890, a Hidalgo, Juárez y Díaz como la "trinidad augusta de la independencia, la reforma y la paz". La "paz" porfiriana era presentada como último paso de los ideales liberales, como conclusión de un trayecto que convalidaba su propio proyecto político. Así Justo Sierra reiteró en uno de sus ensayos sobre historia de México que "El insigne Juárez restableció el gobierno constitucional... a Juárez sucedió el señor Lerdo de Tejada, y luego, después del triunfo de la revolución acaudillada por el general Díaz, comenzó una era de paz y mejoras materiales".[5]

Pero además esta historia debía divulgar la idea de que la sociedad porfirista tenía un pasado común remoto, cuyos orígenes se encontraban en el mundo indígena y en la fusión de éste con el hispano. Se incorporaba con esto al indígena al discurso de la historia, ante la contradicción no resuelta de su situación real. Tener un discurso sobre el indígena prehispánico significaba petrificarlo en el pasado e incorporarlo como tal —como cultura clausurada y monumentalizada— al proceso de la historia. Considerarla como una etapa en la "evolución" de la historia del país, a veces satanizada por su "atraso" y "salvajismo", otras más glorificada por sus "logros" y "adelantos", le confería una asepsia ideal que hacía olvidar la realidad que vivía el indígena del presente, reprimido y marginado. La historia debía enseñar que el indígena era parte de la nación mexicana, al igual que los demás grupos sociales. En la obra "México, su evolución social", Justo Sierra señalaba que "los mexicanos somos hijos de dos pueblos y dos razas" y que "glorificando el pasado de los indígenas se les enseña a mejorar el porvenir".[6] De ahí que sus estudios sobre Historia Patria de 1894, tendieran a despertar interés por el mundo indígena. Así mismo los libros de texto a partir de



2



3

4

1898 mostraron una exalteración por la civilización indígena, sin que dejaran de existir desde luego, aquellos libros que reflejaban horror por algún aspecto de su cultura, como serían las sangrientas prácticas religiosas.[7] Sin embargo, a pesar de la práctica educativa, el concepto y actitudes sobre el indio del presente contradecían con frecuencia su incorporación en el discurso político, al ser considerado bajo una categoría distinta a la reconocida como la de "mexicanos" Porfirio Díaz, en la apertura de las sesiones del Congreso en 1898, al referirse a las tierras distribuidas a los "indios pacificados del Yaqui", distinguió a las "familias de esos indígenas" de "algunos colonos mexicanos que están radicando en aquella comarca".[8] A pesar de que el discurso liberal prohibía la distinción de las razas, la realidad de la desigual sociedad mexicana se imponía con frecuencia.

Cuando la historia oficial rescataba y glorificaba el pasado indígena, parecía "olvidar" la realidad del momento. Las rebeliones de los mayos, yaquis, apaches, mayas, que se dieron a lo largo del siglo XIX y fueron violentamente reprimidas y controladas

5

5. Proyecto de monumento "A Xicoténcatl", *El Mundo Ilustrado,* México, 8 de septiembre de 1907. 6. "Chapultepec. Proyecto del pórtico en la base de la gruta" de Chapultepec (elevador) y terrazas, *El Mundo Ilustrado,* México, 24 de agosto de 1901 (Hemeroteca Nacional, México). 7. Monumento a Cuauhtèmoc en la ciudad de México. Ingeniero Francisco Jiménez y escultores Miguel Noreña, Gabriel Guerra y Epitacio Calvo. 1887. Fotos Juan Antonio Siller.

durante el porfiriato, son muestra de cómo el conflicto de la realidad indígena rebasaba la ideología de su incorporación a la nación a través de la historia. Se hacía necesario, según el gobierno, incorporarlos a través del sometimiento, a través de la "pacificación" por medio del ejército y de la represión. Así, por ejemplo, el discurso del gobierno en relación a las tribus del norte del país, distinguía entre aquéllas que podían ser "asimiladas"

6

a la "raza blanca", incorporándolas como fuerza de trabajo, por su condición pacífica, de las tribus que peleaban por sus tierras, las que eran consideradas como "salvajes", "atrasadas", "fuera de la ley", con pocas posibilidades de desarrollo. Su sometimiento al "gobierno legítimo" se consideraba indispensable para ordenar y organizar sus pueblos conforme a las leyes "con el fin de que obtengan y disfruten de los beneficios de la civilización".[9]

Por otra parte, los estudios sobre el indígena fueron considerados desde una perspectiva diferente al rescate de su historia. Los trabajos de Francisco Bulnes y Andrés Molina Enriquez, retomaron la preocupación por el indígena como un problema "vivo", actual.[10] En Bulnes, el indio se convirtió en un elemento de interés político para apoyar al liberal, que a su criterio había sido siempre "defensor" del indígena, mientras que el conservador había propiciado su situación de desventaja. En Molina Enríquez, el indio era considerado como elemento integrador del mestizaje, y el mestizo a su vez reunía las cualidades de "resistencia" y adaptación del indio y la actividad y progreso del blanco", indispensable para la "creación de la nacionalidad".[11] En ambos casos el indio se entendía en referencia a otro grupo social, al sector liberal o conservador, o al "mestizo". En ambos casos también se descartaba la consideración a su propia etnicidad e identidad cultural, elementos que serían manejados posteriormente por los gobiernos de la Revolución en relación al indigenismo como política nacional.

El Congreso de Indianistas de 1910 representó el corolario a esta preocupación y el inicio de toda una política sobre el indígena que de hecho se desarrollaría después de la Revolución. En este Congreso se "expusieron públicamente las teorías predominantes en torno al indio, aprovechando para ello la conmemoración del Centenario de la Independencia".[12] En él participaron funcionarios públicos y estudiosos de la

problemática indígena. Entre las soluciones que se presentaron para resolver el problema del "atraso" del indígena se encuentran:

"1) Apoyo federal para las escuelas.
2) Becas para indios de escuelas normales.
3) Obtención del dinero del Congreso de la Unión para fundar veinte escuelas normales.
4) Envío de profesores al campo.
5) Apoyo de la iniciativa privada".[13]

El Estado consideraba de esta manera, como parte de los intereses nacionales del momento, la asimilación del indígena a la civilización a través de todo un programa de educación.

Otro aspecto vinculado a la visión de la historia indígena durante el porfiriato, fue el interés por el rescate arqueológico, la conservación de los monumentos y la difusión de la cultura prehispánica. Las publicaciones y conferencias en relación a estas culturas, el envío de muestras de "antigüedades mexicanas" a las exposiciones internacionales, la participación de México en los Congresos de Americanistas, etc., son muestra de una política cultural que incluía claramente el pasado prehispánico no sólo en la conformación de una identidad nacional, sino como la imagen oficial de México hacia el exterior. En 1909 Justo Sierra afirmaba que "pese a los financieros para quienes era una cosa baladí, la arqueología era lo único que daba personalidad a México en el mundo científico".[14] Es decir, a partir de la actividad arqueológica, se ganaba presencia científica, lo que ponía a México a la altura de los países civilizados. La imagen que el país mostraba al exterior a través de la historia mexicana, comparaba favorablemente a México con otras naciones, al demostrar que poseía una cultura de raíces tan antiguas como las del Viejo Mundo; a la par apoyaba la imagen que el discurso sobre el desarrollo económico y el progreso logrado se mostraba a nivel internacional.

7

a

b

8

A pesar de que la indianidad oficializada de México era un tema que causó muchos desvelos al gobierno de Díaz, no pudo superarse la contradicción que, estructuralmente y en la cotidianeidad, representaban los indios y los campesinos. Muy pronto estos pondrían fin al proyecto porfiriano: lo que las altas esferas políticas e intelectuales no fueron capaces de resolver, lo tratarían de solucionar los mismos afectados. La rebelión campesina que conmovió al país a partir de 1910, tendría como uno de los objetivos revolucionarios "la emancipación del indio y del proletariado".

Así pues, la presencia prehispánica en la plástica del porfiriato se inserta en la necesidad de incorporar al indígena a través del rescate de su historia pasada y de crear una imagen de identidad nacional que legitimizara al régimen en el poder. Este discurso oficial se materializó en imágenes plásticas que cumplirían una función social en los espacios públicos: la de ir conformando la idea, respaldada visualmente sobre la "unidad de la nación", a través de símbolos relativos a los ideales liberales y su visión del pasado. Junto a los héroes de la independencia y la reforma, las figuras de los personajes prehispánicos y del momento de la conquista, ocuparon un lugar importante en la iconología de la producción plástica.

México, D.F., abril de 1985

Notas

1. Determinado grupo social, requiere seleccionar el pasado que le conviene. Por ejemplo: para el gobierno central asentado en la ciudad de México era más importante la idea de que la civilización azteca constituía el pasado nacional, que aquélla que considerara a la civilización maya desarrollada en una de las "provincias". Por ello se recuerda la "gesta" de Cuauhtémoc en la conquista y la de otro de los múltiples señores indígenas que se defendieron contra los españoles.
2. Michel Foucault, *Microfísica del poder*, p. 123.
3. Esta idea tenía sus antecedentes desde Manuel Larráizar en 1865 para los conservadores y José Ma. Vigil en 1878 para los liberales. Para quien se interese en este tema, consulte el libro de Josefina Vázquez de Knauth: *"Nacionalismo y Educación en México"*, México, Colegio de México, 1970, y el de Juan Ortega Medina: *"Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la historia"*, México, UNAM. 1970.
4. Citado en Josefina Vázquez de Knauth, *op. cit.*, p. 99.
5. Justo Sierra. *"Ensayos y textos elementales de Historia de México"*, citado en Vázquez de Knauth, *op. cit.*, p. 115.
6. Citado en Vázquez de Knauth, *op. cit.*, p. 107.
7. En esta época salieron publicados varios estudios sobre el pasado prehispánico. Para citar sólo algunos están: *"Los comentarios del Códice Borbónico"* de Francisco del Paso y Troncoso de 1898; *"La indumentaria antigua mexicana"*, de Antonio Peñafiel de 1903; *"Quetzalcoatl"* de Alfredo Chavero de 1880.
8. *"México a través de los informes presidenciales"*: Política Agraria. Secretaría de la Reforma Agraria y Secretaría de la Presidencia, México, 1976, p. 31.
9. Francisco Paula Troncoso, *Las guerras son las tribus yaquis y mayo* 1902, Instituto Nacional Indigenista, p. 24.
10. Luis Villoro, *"Los grandes movimientos sobre el indigenismo en México"*.
11. Molina Enríquez, 1909, Citado en Luis Villoro, *op. cit.*, p. 181.
12. Ana Ma. Velasco, *"El Arte Prehispánico en el Porfiriato"*, Tesis, tomo V, p. 108.
13. Ibid., p. 105.
14. Citado en Cosío Villegas, *Historia Moderna de México*, El Porfiriato, Vida Social, p. 684.

EL PRESENTE INDÍGENA Y EL PASADO PREHISPÁNICO EN EL PENSAMIENTO DE JOSÉ VASCONCELOS Y MANUEL GAMIO

Esther Acevedo*

The essay points out how, after the revolution of 1910, the thought of two intellectuals —José Vasconcelos y Manuel Gamio— conformed two different visions of the prehispanic world and the contemporary Indians, which still exist today as such.

The conception of José Vasconcelos erased the social and political connotations that surrounded the Indian and sought its redemption through education. The prehispanic world for him was finished and the history of Mexico started with the Spanish conquest.

Manuel Gamio took into consideration the political and social conditions of the Indian but, in a contradictory manner, also sought his redemption through the aculturation to the occidental values even though he recognized their own cultural values. The prehispanic world for him was a universe yet to be studied.

After 75 years of the revolution, the Indian continues to be relegated but his culture, as well as the prehispanic world, represents the values of the official Mexican tradition.

Introducción

La revolución de 1910-20 se nos ha presentado como un movimiento que generó grandes cambios en la sociedad mexicana. ¿Cuáles fueron las transformaciones que este movimiento generó respecto al indigenismo, y al rescate del pasado prehispánico vinculados al nacionalismo?

Para los años veinte en los cuales se buscaron los fundamentos de la nacional, quiero analizar cuáles fueron las vías para enfrentar o solucionar el presente indígena y la mitificación o conocimiento del pasado prehispánico, y así mismo ver las semejanzas y diferencias con los caminos ya recorridos también en el siglo XIX.

Me interesa acercarme al pensamiento y a las acciones de Manuel Gamio y José Vasconcelos para distinguir y separar los conceptos que cada uno tuvo desde sus diferentes expectativas y grados de poder distintos dentro del gobierno del General Álvaro Obregón (1920-24); por un lado, José Vasconcelos (1881-1959) como Secretario de Educación Pública de 1921 a 24 y, por otro, Manuel Gamio (1883-1960) como Director de Antropología de 1917 a 24 en la Secretaría de Fomento y Agricultura. Trataré de plantear cuál fue la visión de cada uno ofreció del indígena contemporáneo y del mundo prehispánico, así como las consecuencias de estas perspectivas en la formación de "una política nacional". Finalmente deseo señalar cómo algunos de estos aspectos fueron y han sido recogidos para tejer el gran hilo del discurso nacional.

8. "Una ofrenda a Porfiriopochtli", *El Hijo del Ahuizote*, México, 29 de abril de 1900 (Hemeroteca Nacional, México).

Arriba: Noble maya danzando. Frotis de una estela de La Amelia, Guatemala, según Merle Greene Robertson.

* Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana, Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Illinois. Investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El Obregonismo

En 1920, después de diez años de lucha armada, el régimen de Obregón propuso una conciliación de intereses a los distintos sectores sociales a fin de alcanzar la ansiada paz social. Aquella conciliación dio como único resultado una vinculación ficticia entre los de abajo y los de arriba. La reconstrucción del Estado, después de la lucha de facciones, se hizo necesaria. Por ello el nacionalismo —y como parte central a éste el indigenismo y el rescate del período prehispánico— sirvió de instrumento ideológico cultural a aquéllos que pretendían sacar adelante el país. El nacionalismo permitió legitimar el proceso y dio la oportunidad de otorgar a los grupos desposeídos una supuesta injerencia en la organización social. Para los obregonistas se cumplió así con una función vital al pasar de la barbarie revolucionaria a la tarea civilizadora de reconstrucción post-revolucionaria.

Álvaro Obregón subió a la presidencia en 1920, algunos meses después de la rebelión de Agua Prieta, gestada en Sonora, la cual terminó con el gobierno establecido y la vida de Carranza. Como dice Héctor Aguilar Camín, la facción obregonista era la única que se planteaba correctamente su situación histórica: no había otro grupo que tuviera la noción de representar un gobierno nacional y la decisión de erigirlo.[1]

Una de las preocupaciones de Obregón fue dar por terminada la Revolución e iniciar la reconstrucción nacional. Obregón trataba de fincar un gobierno de alianza, con una élite dominante y —sus intermediarios en la organización del país— sindicatos obreros, comunidades campesinas e intelectuales.

La reconstrucción

José Vasconcelos y Manuel Gamio, cada uno en su ámbito, ayudaron a llevar a cabo la tarea civilizadora que permitiría al régimen obtener el reconocimiento de un gobierno en reconstrucción y en el que el indígena cobraría una presencia amplia.

Al nombrar a José Vasconcelos primero Jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes (Dic. 1920 - Oct. 1921) y luego reconstructor de la Secretaría de Educación Pública (Oct. 1921 - Jul. 1924), Obregón reconoció en él al intelectual, al maderista, al ministro de Educación Pública del gobierno de Eulalio Gutiérrez y al anti-carrancista acendrado. Sin embargo, muy lejos estaba la mística liberal que preocupaba a Vasconcelos de la mística populista que se fue decantando, conforme los años pasaron, como propuesta oficial que rebasó los límites del período gubernamental del que estamos hablando. "Vasconcelos perteneció con Madero a la última generación de mexicanos que creyeron en la mística del liberalismo decimonónico".[2] Las fuentes en que me he basado para entresacar las ideas de Vasconcelos son: El Mapa Artístico de América, La Raza Cósmica y de Robinson a Odiseo. Para él, la división entre el indígena del período prehispánico y el presente, fue muy clara. Las civilizaciones prehispánicas estaban muertas. "Se habían dormido para no despertar... En la historia no había retornos porque toda ella era transformación, novedad, ninguna razón volvería".[3]

El indio para Vasconcelos había empezado a existir cuando Colón llegó a las Indias; el indígena actual no formaba parte de su vocabulario, era tan solo gente ignorante a la que había que educar.[4] El indio no tenía otro porvenir que la puerta de la cultura moderna, la educación.

Vasconcelos estaba en contra de la idea difundida a lo largo del siglo XIX de que a la conquista española se debía el atraso cultural de Iberoamérica y que, de haber sido Inglaterra la que hubiera hecho la conquista, nos hubiera hecho un país industrioso semejante a nuestros vecinos del Norte. Vasconcelos expuso que el período intelectual del país había empezado con la llegada de los españoles y estableció que lo anterior a ese período era la prehistoria, de la cual quedaban ruinas arquitectónicas que mostraban la superioridad de los habitantes de las zonas cálidas confrontados con los habitantes del Norte. En sus escritos reconoció como los corazones de estas civilizaciones a la cultura azteca y a la inca.[5] El pasado había desaparecido y "Yucatán era sólo lo que es hoy, un melodioso misterio de palacios y torres de pirámides (el cual) desapareció como todas las culturas parciales".[6]

Para Vasconcelos, el indio continuaba revelando semejanzas de rasgos físicos con sus antepasados precolombinos, pero la idiosincrasia se había modificado con el advenimiento de la cultura europea.[7] La guerra santa, como Vasconcelos se refiere a la conquista, "marcó el fin de la raza indígena que no volverá a ser jamás lo que fue y marca también la transformación del español que no volverá a ser súbdito europeo, sino si se quiere el factor turbio pero resuelto y vigoroso de una nueva cultura mundial, la del mestizaje." Para educar a los indios y sacarlos de la explotación y la miseria "había que tomar en cuenta la obra de los misioneros españoles Vasco de Quiroga, Pedro de Gante, cuyos resultados no sólo no se habían podido superar ni siquiera igualar".[8] Así había que crear misiones que no únicamente educarían sino que enseñarían una industria o un trabajo manual, para ello se creó un Departamento de Educación Indígena, definido por Vasconcelos "con carácter provisional pues él no creía que se le debería educar aparte, sino que tan sólo mientras el indio aprendía castellano y los primeros elementos del saber, en seguida se le inscribiría en la escuela rural donde todos se juntarían sin distinción de sangres: el indio, el mestizo, el blanco, el mexicano y el extranjero".[9] La segregación, aun con el pretexto de educar, no iba con Vasconcelos. Si bien el pensamiento de Vasconcelos era muy claro y definitivo, no tomaba en cuenta los aspectos socio-económicos, la dispersión de los grupos indígenas y la variedad de lenguas y tradiciones. Molina Enríquez en 1909 tomaba en cuenta el

enlistado que hacía Orozco y Berra de los "cientos" de lenguas diferentes y por lo tanto diversos grados de cultura de los indígenas, visión que no compartía Vasconcelos.

En cuanto a la civilización prehispánica, cuánto era lo que desconocía Vasconcelos; así, en uno de sus múltiples ensayos, *El Mapa Estético de América,* describía casi cada uno de los sitios coloniales de Norte a Sur, otorgándoles una cierta calidad artística. Sin embargo, pasó por alto —como artístico— los sitios prehispánicos, calificándolos tan sólo como arqueología. Sus conceptos entrarán en fricción con las acciones que emanaron de sus programas educativos. Como parte de ellos se contemplaba la educación artística y la difusión de las artes. En ella, uno de los pilares que le dieron y le siguen dando arraigo a la formación de arte nacional, fue la integración de los objetos hechos por la población rural y el rescate del prehispánico, primera diferencia con el siglo XIX, en donde lo popular no formó parte de lo que los críticos e historiadores pidieron a los artistas para conformar, con ese elemento, una obra con características de una escuela mexicana.

La revolución había traído al indio, al campesino, al campo de batalla, a la arena política; y una de las maneras más fáciles de mediatizarlo y hacerlo menos peligroso a la burguesía urbana, fue retomar sus producciones artesanales cotidianas y elevarlas a la categoría de arte; a eso sí se le colgaría el calificativo de artístico. Como dice Jean Charlot, se inventó el truco de Arte Popular gracias al cual se podía rendir homenaje a los objetos de arte y seguir despreciando al artista autor de ellos, es decir, el indígena.[10]. El arte popular quedó así integrado como un detalle de mexicanidad en pinturas de caballete o en un tipo dentro de la variedad de las decoraciones murales surgidas a partir de 1921.

Los artistas asimilaron diferentes formas y modos tanto del arte popular como del prehispánico. La confusión era tal, que Siqueiros en un artículo habla de que "el arte prehispánico mayor debía ser la fuente de influencia y no los aspectos típicos con los que ciertos autores trabajaban";[11] es decir, el arte popular. Diego Rivera dice "que el arte nacional se puede crear si el artista analiza y estudia el arte maya, el azteca o el tolteca".[12]

El arte prehispánico también sirvió como fuente a Best Maugard para la creación de un método educativo con el que los niños podían aprender a dibujar al estilo "nacional". El método recuperaba siete elementos básicos que se habían permeado, según Best Maugard, durante la colonia, y se encontraban presentes también en el arte popular elaborado por la población rural del período preshispánico y en general de lo primitivo. El libro en el que se describe y aplica el método fue ampliamente difundido en la etapa obregonista para formar al niño en los parámetros de lo nacional.

La trayectoria de nuestro otro intelectual es diferente. Durante el lapso armado, Manuel Gamio se dedicó a estudiar arqueología y antropología social aquí y en Estados Unidos. Formó el Departamento de Antropología en 1917, por lo que su visión hacia el prehispánico y el indígena contemporáneo adquirió una perspectiva diferente. En su libro *Forjando Patria,* de 1916, arguye que se desconoce a la población indígena, que la separación y divergencia de los grupos que formaban y forman a México, no sólo existió durante la conquista y la época colonial, pues la Independencia "hay que decirlo de una vez sin reservas hipócritas, fue hecha por el grupo de tendencias y orígenes europeos y trajo para él libertades y progreso material e intelectual dejando abandonado a su destino al grupo indígena, no obstante que es el más numeroso".[13] Las clases indígenas han sido forzadas a "vivir bajo el gobierno de leyes que no derivan de sus necesidades sino de las de la población de origen europeo que son muy distintas".[14]

Para Gamio, el desconocimiento de la población indígena es muy grande pues no ha sido estudiada sensatamente... es decir, se necesita estudiar desde el punto de vista antropológico sus antecedentes pre-coloniales, coloniales y sus características contemporáneas. Gran diferencia con Vasconcelos quien a tabla rasa juzgaba ignorante a cualquier indígena. Gamio para acercarse al problema del indígena toma un tomo paternalista al hablar de que se le tiene que redimir, que regenerar; misión que ellos no pueden hacer espontáneamente, sino que deben ser sus "amigos" quienes deban laborar para su redención. Como sustento objetivo de su tesis, dio gran difusión a las conclusiones de su maestro Franz Boas en los que prueba: 1) que no existe una inferioridad innata; 2) que ésta se ha producido por causas de orden histórico, biológico y geográfico y 3) que al variar la educación y el medio, desaparecerá del indio aquella inferioridad".[15] Las diferencias con Vasconcelos se empiezan a marcar. Ya no se habla de raza sino de clase y se establecen límites más amplios —que la educación— sobre los que se tendrán que incidir para cambiar la situación del indígena.

Como arqueólogo y antropólogo social estudió el período prehispánico de una manera más rigurosa. Comenzó a establecer una estética de la producción prehispánica. Ésta obtuvo una valoración artística específica y no meramente como un documento histórico como en el siglo XIX. Gamio se preguntó: ¿Dónde está el arte en lo arqueológico? ¿Por qué unas producciones arqueológicas parecen artísticas y otras no, por más que todas hayan poseído carácter artístico cuando fueron creadas? Él se contesta si no sería que nuestros gustos (es decir en 1916) estaban marcados por factores educativos que constituían la gran herencia europea y siguió preguntándose cómo sería posible experimentar emoción artística ante un arte como el prehispánico cuyas manifestaciones aparecían por primera vez ante nuestra vista. Llegó a la conclusión que sólo conociendo sus antecedentes se podría sentir el arte prehispánico.[16] La recuperación artística de lo prehispánico en este momento, se

ve avalada por los movimientos artísticos europeos, como el cubismo o el expresionismo donde se incorporan formalmente ejemplos del arte primitivo. Como antropólogo, exige que se hagan estudios con excavaciones científicas que permitan construir las cronologías prehispánicas. La arqueología no había llegado a verdaderos alcances científicos por dos causas: 1) sólo se basaban en fuentes históricas y 2) por la falta de metodología en el estudio de la arqueología.[17]

Gamio, como vemos, no hizo una separación tan tajante como la de Vasconcelos, entre el indígena del presente y las culturas pasadas. Esto sucedió porque basó la especificidad de la Nación en la diferencia de las culturas prehispánicas, a las que siguió identificando con los grupos indígenas de su época. La contradicción aparece cuando quiso hacer a todos los habitantes del país iguales, borrando diferencias a través de la educación y de cambios en las relaciones sociales. Desea que se aculturicen los indígenas pero que no se europeícen. Es un juego de palabras no resuelto; por un lado piden la homogeneidad y por otro el respeto a sus costumbres, su idioma y sus propias formas de gobierno. La contradicción continúa cuando pide que la clase media y el indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, para estar así culturalmente redimidos y entonces sería el momento en que existiría un arte nacional. Las tesis de Gamio fueron retomadas por el populismo post-revolucionario.

A 75 años de la Revolución, podemos decir lo que Gamio dijo con respecto a la Independencia: los logros de la Revolución de 1910 han sido para la burguesía, y el indígena sigue relegado a prestar servicios. Sin embargo, las culturas prehispánicas han empezado a ser ampliamente retomadas, estudiadas en su especificidad y nos califican ante el mundo como mexicanos. ¿Hasta dónde llevaremos la contradicción?

México, D.F., mayo de 1985

Notas

1. Héctor Aguilar Camín. *La Frontera Nómada.* México, Siglo XXI, 1981.
2. José Joaquín Blanco. *Se llamaba Vasconcelos,* México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 49.
3. José Vasconcelos. *Obras Completas,* t. IV, México, Libreros Unidos Mexicanos, 1950.
4. Ibid.
5. Vasconcelos. op. cit. p. 1167
6. Ibid. p. 1170
7. Ibid. p. 1173
8. Vasconcelos. op. cit. p. 1231
9. Ibid. p. 1246
10. Jean Charlot, "Manuel Manilla", *Revista Forma,* noviembre-diciembre, 1926, Fondo de Cultura Económica, P. 74.
11. David Alfaro Siqueiros. *El Universal Ilustrado.* "Diego M. Rivera pintor de América" por el acuarelista... 7 de julio de 1921. El artículo aparece fechado en París, 9 de junio de 1921.
12. Roberto Barrios. *El Universal Ilustrado.* "Diego Rivera Pintor". 19 de julio de 1921.
13. Manuel Gamio, *Forjando Patria,* México, Porrúa, 1982, p. 10.
14. Gamio. op. cit. p. 11
15. Ibid. p. 23
16. Gamio. op. cit. p. 41-46.
17. Eduardo Matos. *Manuel Gamio. La arqueología mexicana.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 6. (Serie Argumentos).

Adjunto: Huichol tocando el huéhuetl. Foto Carl Lumholtz, p. 71 del libro *Los Indios del Noroeste, 1890-1898,* INI-FONAPAS, México, 1982.

Enfrente: Proyecto para un monumento a Benito Juárez, México 1905. Nótense la escala y la combinación de diversos elementos prehispánicos. Según Israel Katzman, 1973.

NOTAS SOBRE EL NEOPREHISPÁNICO EN EL ARTE Y LA ORNAMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA EN MÉXICO

Nelly M. Robles García, Alfredo J. Moreira Quirós y Marcelo L. Magadán*

This article contains our point of view about one of the recent manifestations in Mexican art: the Neo-Prehispanic.
Born as an ideological argument to consolidate the power of bourgeoisie, the Neo-Preshispanic grew up into Mexican art and architecture of the XIX century, creating an eclectic stream where traits of different prehispanic cultures coexist.
This stream have survived until our days. In this article we show evidences of the importance given by some ideological levels to those "nacionalist" expressions.

Por diversos motivos, las manifestaciones culturales prehispánicas han sido, en diferentes períodos históricos, incorporadas como parte del repertorio estilístico del arte y de la ornamentación arquitectónica en México, enfocado a la recuperación o a la identificación de un sector de la sociedad con aspectos del pasado. En los primeros momentos, esto es a comienzos de la etapa independiente, la reutilización de determinados códigos fuera de su contexto se vio favorecida ya que era muy poco lo que se sabía de la historia del país y de América anterior a la conquista. Recordemos también que la arqueología como ciencia apareció tardíamente, y hasta mucho después no haría aportes significativos tendientes a una explicación seria del período al que hacemos referencia. Esta apropiación de elementos, vacíos de su sentido original, se produjo como consecuencia de cambios superestructurales. Según los momentos históricos y entre otras funciones, sirvió para prestigiar y consolidar a una élite en el poder, para oponerse a otros estilos artísticos originados en los países centrales o como una reivindicación más o menos romántica de la producción cultural indígena.

Las primeras preocupaciones en este campo tuvieron su origen en la consumación de la Independencia. Poco después se agudizarían las contradicciones entre diferentes franjas de la sociedad, y en especial entre los intelectuales, dando paso a un largo enfrentamiento entre hispanistas e indigenistas.[1] Mientras, la realidad de los indígenas contemporáneos queda excluida de toda reivindicación política o social. Durante el siglo XIX México cambiaría su modo de producción y entraría a formar parte de una división internacional del trabajo,

* Arqueóloga, Maestra en Restauración de Arquitectura Prehispánica. Investigadora del Centro Regional de Oaxaca. INAH.
Arquitecto, Maestro en Restauración arquitectónica. Investigador del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay (Comisión del Patrimonio Histórico).
Arquitecto, Maestro en Restauración arquitectónica. Investigador de la Universidad de Buenos Aires y de la Comisión de Monumentos Históricos de Buenos Aires.

NOTA

Los autores agradecemos infinitamente al Dr. Daniel Schávelzon el habernos proporcionado parte del material sobre el tema y su asesoría durante nuestra investigación.

1 a

1. Monumento a Cuauhtémoc, México, 1887. 2. Monumento a Benito Juárez en la ciudad de Oaxaca, en cuya ornamentación se empleó gran cantidad de tableros de mosaicos al estilo de Mitla. 3. La escena en bronce del "Tormento de Cuauhtémoc", de Gabriel Guerra (detalle del pedestal del monumento a Cuauhtémoc). Fotos Juan Antonio Siller, Nelly Robles, Alfredo Moreira y Marcelo Magadán. 4. Mausoleo de la familia De la Madrid en la ciudad de Colima, decorado con taludes y tableros. Según Israel Katzman, 1973. 5. Detalle de la entrada al pabellón de México en la Exposición Internacional de París de 1889. Según Israel Katzman, 1973. 6. Arco construido en Mérida con motivo de la visita del Presidente Porfirio Díaz en 1906 (véanse pp. 11 y 13). Según Israel Katzman, 1973.

b

en base a los roles que el floreciente capitalismo europeo establecía. Este proceso de industrialización creciente implicaba una sistemática proletarización del indígena. Las clases dominantes aplicaban entonces nuevos mecanismos de control y sometimiento social.[2] La construcción de un repertorio estilístico que incorporaba rasgos culturales prehispánicos al discurso de la élite, servía como claro mensaje de un destino manifiesto; la grandeza del pasado está del lado de los grandes del presente. El pasado se presentaba de modo tal a la sociedad que servía para legitimar a la clase dominante.

La revolución de 1910 implicó un corte abrupto, tanto en lo político como en lo social y lo cultural. En pocos años el indígena se incorporó como protagonista de la vida nacional. Consecuentemente las formas del pasado indígena fueron incorporadas a la generación de una identidad nacional, no ya de un grupo. El rescate de ese pasado se generó a partir de la actividad de algunos organismos como la Secretaría de Educación Pública, por entonces dirigida por uno de los ideólogos de la revolución, José Vasconcelos. Su proyecto no llegó a ser realmente popular, pero de cualquier forma significó un cambio sustancial en el enfoque porfirista. De todos modos no llegó muy lejos en el tiempo, ya que se diluyó entre la demagogia de la naciente burguesía, que lentamente se consolidó en el poder.[3] Después de la revolución los rasgos culturales prehispánicos fueron empleados por un lado como elementos decorativos en obras de escultura o arquitectura, pero también se los utilizó cargados de un importante sentido de reinvidicación popular en el repertorio del muralismo nacional. Veamos entonces algunas obras representativas de los diferentes momentos históricos que fueron brevemente reseñados.

Escultura y monumentos conmemorativos

En esta caso existen algunos ejem-

a 2

b

c

3

4

plos tempranos de reutilización de formas prehispánicas. En 1680 el cabildo de la ciudad de México encargó a Carlos de Sigüenza y Góngora la ejecución de un proyecto de un arco triunfal que serviría para enmarcar el acceso de un nuevo virrey. El arco fue colocado"...entre la Plaza de Santo Domingo y la calle del mismo nombre...".[4] El arco tenía pintados las figuras de los jefes o reyes de México con "...símbolos y epígrafes que declaraban la virtud que representaban".[5]

Durante el siglo XIX se realizaron una serie de monumentos conmemorativos exaltando a determinados personajes nacionales anteriores a la conquista española. Algunos de estos fueron colocados en lugares estratégicos, asegurando el impacto visual. El desconocimiento de la procedencia y el significado de ciertos rasgos culturales prehispánicos y, en ciertos casos, la concepción ecléctica de los proyectos permitió que se conjugaran elementos de procedencia azteca, zapoteca, mixteca, tolteca y hasta egipcios. En 1880 Manuel Vilar presentó en la Academia de San Carlos una escultura de Moctezuma. Un año después el mismo escultor inició los trabajos para la escultura de Tlahuicole[6] En 1877 se mandaron a ejecutar las esculturas de Ahuízotl e Itzcóatl, que se colocaron en 1891 en la plaza de Carlos IV y más tarde se trasladaron al norte de la ciudad, en la salida de la carretera México-Pachuca, lugar conocido en la actualidad como Indios Verdes[7].

En ese mismo año de 1877 se llamó a concurso para realización de un monumento de Cuauhtémoc, siendo ganado aquél por Francisco Jiménez. Su propuesta se basó en la necesidad de honrar a la raza a través de la utilización de la ornamentación prehispánica, a partir de la "...severa y graciosa greca tomada de los mosaicos que adornan las ruinas de Mitla"[8]. El monumento tiene en sus bases tableros y taludes que encierran placas ejecutadas en bronce con leyendas conmemorativas y escenas de la captura y del martirio de Cuauhtémoc. A nivel de la cornisa presenta un tablero de escapulario y grecas al estilo de los edificios de Mitla. La parte media de este cuerpo es de sección cuadrada y de planta un poco más pequeña, con columnas apareadas en cada esquina y detalles decorativos tomados de Tula. Entre otros elementos se presentan escudos, lanzas, dardos y penachos. En la parte superior se colocó la figura de Cuauhtémoc con una lanza en la mano, obra del escultor Miguel Noreña. En la plataforma octogonal, sobre la que descansa el monumento hay cuatro escaleras, enmarcadas cada una por un par de felinos. En la parte media están escritos los nombres de los guerreros que combatieron con más empeño contra los conquistadores. El coronamiento

5

6

7

a

b

c

superior del pedestal se asemeja al de algunos edificios de Palenque.

En 1907, Carlos Noriega propuso ejecutar un monumento, dedicado a Xicoténcatl (p. 14) para recordar su patriotismo, y que sería inaugurado en las fiestas del centenario de la Independencia. Se componía de "...un obelisco, cubierto con jeroglíficos y sosteniendo un monstruoso y fantástico cóatl... delante de él, ...el guerrero indio les cierra el paso a los conquistadores"[9]. Otros proyectos de similares características estilísticas fueron el monumento a Morelos, de autor desconocido; y el proyecto realizado para erigir un monumento a Porfirio Díaz, que no llegó a construirse. También se dio el caso de dos monumentos dedicados a honrar a Benito Juárez, uno erigido en Oaxaca en 1894, con tableros, grecas y caracteres de escritura jeroglífica, y otro proyectado para la ciudad de México en 1905, que no se construyó. El empleo de elementos prehispánicos en la ornamentación también se dio en algunos mausoleos, como ocurrió con una tumba perteneciente a la familia De la Madrid, levantada en Colima, en el que se combinaron taludes y tableros sin respetar las proporciones originales.

En el tema de los arcos triunfales, dedicados en general a honrar a personajes salientes de la vida nacional, y generalmente dedicados a Porfirio Díaz mientras duró su gobierno, citaremos algunos casos en que se recurrió a motivos prehispánicos para su ornamentación. Hubo al menos dos arcos con estas características, levantados en la ciudad de México. Uno representaba al Estado de Oaxaca y el otro al de Yucatán. El primero, colocado en el Paseo de la Reforma, tenía dos vanos para permitir la circulación vehicular y estaba decorado con grecas y representaciones de animales prehispánicos. Fue proyectado por Alfredo Chavero. El que representaba al Estado de Yucatán, proyectado por Leopoldo Batres, recurría a grecas, cabezas de Chac y algunos personajes de origen maya.[10] Algunos años más tarde, en 1906, se

erigió en la ciudad de Mérida, para homenajear a Porfirio Díaz, un arco decorado con mascarones y grecas, y cuyo dintel presentaba un chac-mool.

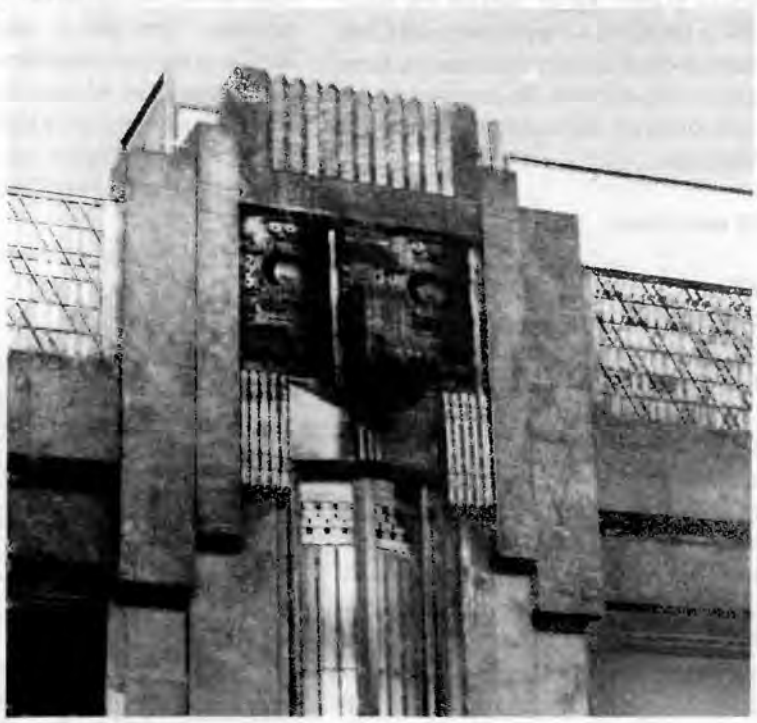
La ornamentación arquitectónica

Las denominadas ferias internacionales sirvieron para que los países, a través de los edificios destinados a albergar sus productos en exposición, mostraron los avances tecnológicos en la construcción o los rasgos más destacados de su arquitectura nacional. Esto presentaba la complejidad de hacer compatibles funciones específicas con formas arquitectónicas preestablecidas.

En la Exposición de París de 1867, realizada en el Champ de Mars, se construyó una gran maqueta del Templo de Quetzalcóatl de Xochicalco. Si bien no se conocen sus autores, se sabe que en esta oportunidad, la realización careció de respaldo oficial. El pabellón de México de la Exposición Internacional de París de 1889 fue concebido y construido bajo la dirección del historiador Antonio Peñafiel y del arquitecto Antonio M. Anza. Su expresión externa buscaba representar los rasgos arquitectónicos del pasado prehispánico. Su estructura portante fue realizada en acero mientras en su ornamentación destacaban atlantes de Tula y representaciones de dioses aztecas. Años más tarde, en la Exposición de Sevilla de 1930, superada entonces la revolución mexicana, un nuevo sentimiento nacionalista, al que se hizo referencia

d

e



f

7. Aspectos del Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México. Proyecto original: Arquitecto Adamo Boari. Terminación de las obras y decoración final exterior e interior: Arquitecto Federico Mariscal (1932-34). *a-d.* Detalles de la ornamentación de una de las puertas de la fachada principal, donde se aprecian: una cabeza de Caballero Coyote, unas serpientes ondulantes, y una cabeza de coyote; en el vestíbulo interior destacan: *e.* Un mascarón de Chac como remate de una pilastra luminosa; *f.* Una máscara en medio de grecas "art decó". Fotos autores y Juan Antonio Siller.

anteriormente, hizo recurrir a las formas prehispánicas al arquitecto Manuel Amabilis, para resolver el pabellón de México. Este resultó "genuinamente tolteca", respetando las siluetas, ritmos, masas y la "composición arcaica" de los edificios de sus antepasados.

Otro ejemplo del tema que estamos tratando lo constituyó el Teatro Nacional, actualmente conocido como Palacio de las Bellas Artes. Proyectado por Adamo Boari y concluido por Federico Mariscal, se conjugan en su exterior diversos elementos escultóricos prehispánicos en cornisas, puertas, ventanas, escaleras y remates. Aparecen así caballeros-águila, caballeros-coyote, serpientes con o sin plumas, plantas y flores, mezclados con representaciones clásicas del teatro griego. En el interior del edificio se realizaron mascarones del Chac maya y del Tláloc teotihuacano, tarea que, como el resto de este sector, estuvo a cargo del arquitecto Federico Mariscal.

El muralismo

En este movimiento existieron artistas que se ocuparon de integrar en sus obras elementos prehispánicos. Este fue el caso de Saturnino Herrán (1887-1918) quien basó parte de sus trabajos en la observación de monumentos arqueológicos, a la par que incluía al indígena en su producción pictórica. Esto originó de alguna manera la corriente del muralismo mexicano que, a partir de la década de 1920, contó entre otros a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Este movimiento trató de expresar la situación de marginalidad de las clases populares y de poner de manifiesto esta situación ante ellas, como forma de despertar la conciencia colectiva e iniciar el camino hacia una verdadera revolución social. Obras de este tipo quedaron incorporadas a edificios públicos importantes como el de la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Nacional Preparatoria, el Palacio Nacional y el Palacio de las Bellas Artes.

Expresiones contemporáneas

En la época actual esta reconocida manifestación artística neoprehispánica aún sigue vigente, desde el momento en que es utilizada como reforzamiento ideológico del grupo en el poder. A las esculturas monumentales de finales del siglo XIX y principios del XX se les continúa sacando brillo como propietarios de una especial mexicanidad. Muy recientemente (1983) asistimos a la colocación de una obra destinada a continuar esta tradición reivindicadora del pasado, como fue el monumento al mestizaje que había sido colocado en plena plaza de Santo Domingo Coyoacán, en el Distrito Federal. Afortunadamente se impusieron los criterios de conservación de los centros históricos y, al mes de su inauguración, la obra fue retirada. Con esto se logró suprimir lo aberrante que resultaba de por sí el monumento en el contexto histórico de la plaza, pero de ninguna manera el aparato ideológico que sustenta la vigencia de tales manifestaciones.

Oaxaca, septiembre de 1986

8

a

b

8. Monumento "al mestizaje", colocado en 1983 en la Plata de Santo Domingo en Coyoacán, D.F., y quitado poco después. Foto autores, 1983.

LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA MAYA, Y SU RELACIÓN CON EL IDEAL DE MODERNIDAD DE LA ARQUITECTURA MEXICANA DE LOS AÑOS TREINTA

Enrique X. de Anda Alanís*

Among other tendencies already present in Mexico from the late XIXth. Century, a strong current coming from Chicago and New York brings to Mexico, during the 20's and the 30's, the concept of "setback-mass building" as a symbol of avant-garde *architecture embodied by the New York skyscraper. Curiously enough, this fashion in New York itself was justified by some intellectuals not only as a form which potentially could be applied to modern requisites, but also as a "logical" result of an "American" tradition as seen mainly at Tikal.*

La transición histórica que se da en México a partir de la Revolución de 1910, define no tan sólo el nacimiento de la nueva estructura político-social que configurará el carácter de la nación mexicana hasta nuestros días, sino también el origen de un movimiento cultural que envolverá todas las artes dentro de dos propósitos capitales: el reconocimiento de la herencia artística mexicana (fundamentalmente la del coloniaje español) como factor capaz de adjetivar la producción cultural del México Revolucionario, y la búsqueda constante y obsesiva del concepto de modernidad. La primera corriente, la que buscó el resurgimiento del pasado artístico mexicano, tuvo limitada existencia y se mantuvo vigente como instancia oficial apoyada por el Gobierno Federal, sólo mientras José Vasconcelos ocupó el cargo de Secretario de Educación Pública (1921-1924). Sin embargo, y a pesar de la evolución misma de la cultura mexicana, podemos decir que ha permanecido subyacente a lo largo de las décadas posteriores realizando eventuales apariciones dentro del escenario artístico nacional. A este respecto no sería de justicia dejar de mencionar casos brillantes del resurgimiento de esta corriente, como los que se dieron con la llamada "Época dorada de la Danza Mexicana" a inicios de los años cincuenta o aun anterior a ella con los magníficos ejemplos de música sinfónica elaborada a partir de la música tradicional por el célebre "Grupo de los Cuatro" (José P. Moncayo, Blas Galindo, Salvador Contreras y Daniel Ayala).

De la segunda motivación, aquélla que se planteó como justificación existencial el acceso a la modernidad, ha derivado una producción cuantitativamente mayor y con una constancia tal que le ha asegurado la permanencia a lo largo de todos los años subsecuentes. Es importante aclarar que el concepto de modernidad, de suyo polivalente y siempre relativo, ha encontrado en cada una de las corrientes surgidas una explicación peculiar a partir de la cual las justificaciones se satisfacen y las obras artísticas se sustentan conceptualmente.

En la década de los veinte y particularmente a partir de 1925, la arquitectura mexicana encontró con la apertura cultural que caracterizó al período del "maximato" (1925-1934) importantes estímulos que promueven fundamentalmente el abandono de la estética neo-colonial del vasconcelismo, y la abierta aceptación de los modelos plásticos provenientes en primer término de Europa

Arriba: Arquitectos Manuel Ortiz Monasterio, Luis Ávila y Bernardo Calderón. Remate del edificio La Nacional. Foto tomada del libro *Nuestras Historias* de Eduardo Blanquel.

* Arquitecto, Coordinador de Bibliotecas y CIFFA, Facultad de Arquitectura, UNAM, Investigador de la Arquitectura Moderna en México.

para después ingresar de lleno en la órbita formal de la arquitectura norteamericana. Circunstancias paralelas como fueron dentro de la literatura la presencia de los poetas del grupo de los "contemporáneos", la furiosa embestida de los escritores y pintores "estridentistas" y su fuerte relación con el "futurismo" y "maquinismo" europeos; tanto como la promoción, que cada vez alcanzó mayor importancia, de la obra de los pintores que, ajenos al muralismo, pugnaron por imponer la independencia de su sensibilidad respecto de las epopeyas sociales e históricas que animaron a los muralistas. Baste recordar para ello, la obra de Agustín Lazo, de Manuel Rodríguez Lozano y de Rufino Tamayo. Todos éstos fueron factores que de alguna manera animaron a los arquitectos del momento a revisar, en los patrones estilísticos extranjeros, los recursos potenciales que dieran al nuevo movimiento, no un carácter localista, sino la distinción de ser parte de la gran obra constructiva con que se revestía el progreso en el mundo occidental.

El propósito de las reflexiones que animan este ensayo, es determinar en qué medidas —y dentro del carácter de "modernidad" que animó a una importante porción de la arquitectura mexicana de los veinte y treinta—, se introdujeron de una manera aparentemente velada algunos recursos formales provenientes de la estética prehispánica (fundamentalmente maya) dentro de un singular proceso que, manteniendo una postura eminentemente acrítica, recibe del exterior los códigos plásticos, aplicándolos sin reservas y sin percatarse en ningún momento que está concediendo acogida a un recurso compositivo que pocos años antes había sido profundamente criticado. El problema presenta por otra parte una vigencia extraordinaria, toda vez que ha sido condición de nuestro país a lo largo de buena parte de este siglo, la legitimación de esquemas arquitectónicos extranjeros que por el solo prurito de su procedencia, han pasado a ser adjetivo de muchas de aquellas obras que pretenden ostentar la categoría de portadoras de la imagen de modernidad. Pretendemos con ello apuntar algo en torno al fenómeno de la transculturación que, proveniente de los Estados Unidos de Norteamerica, ha impactado tanto a nuestra cultura, y por otra parte señalar algunos posibles derroteros de investigación que consideramos importantes para todo aquél que pretenda penetrar en el origen de esa idea que de manera tan generosa abarca tanto y que definimos como la arquitectura moderna mexicana.

La vocación ecléctico-historicista que caracterizó a la arquitectura mexicana del último cuarto del siglo XIX, incorporó ocasionalmente, dentro de su repertorio formal, elementos decorativos provenientes de la edificación prehispánica. Casos como el Pabellón que el Gobierno de Porfirio Díaz presentó en la exposición de París de 1889, diseño del Ing.-Arq. Antonio M: Anza y del arqueólogo Antonio Peñafiel, es elocuente testimonio de una actitud estética que de una manera reservada pretendió alternar los valores de la tradición histórica local, con los modelos artísticamente reconocidos de las arquitecturas clásicas occidentales. La inclinación hacia el manejo de los patrones prehispánicas vuelve a cobrar actualidad a mediados de los años veinte, fundamentalmente en la obra que construye el Arq. Manuel Amábilis quien desarrolla toda una teoría en torno a la vigencia de la plástica maya, y la posibilidad que tiene de ser aplicada como vehículo expresivo de la arquitectura moderna. Si bien José Vasconcelos alentó el nacimiento de una arquitectura con acentos nacionalistas, queda claro que su concepto de nacionalismo acogía tan sólo a la cultura criolla del virreinato mexicano y que, por lo menos en los años en que su influencia fue decisiva para el impulso de la cultura nacional, el desdén por la tradición indígena fue un hecho manifiesto. Esta circunstancia que por supuesto obra en derredor del perfil crítico de la época, aunada al tardío reconocimiento que en nuestro país se dio a la producción prehispánica como obra artística, y a la incompatibilidad de los esquemas arquitectónicos precolombinos respecto a su acoplamiento a los usos de la época actual, motivaron el rechazo inmediato de los edificios que, diseñados con acentos neoindígenas, pretendían ser muestra de la modernidad artística mexicana. Un ejemplo por demás claro de esta actitud se tiene en el desaparecido pabellón mexicano presentado en la "Feria Hispanoamericana de Sevilla" en 1929, obra del Arq. Amábilis, proyecto que fue criticado desde la convocatoria misma del concurso, en la cual se establecía el estilo en el cual debía diseñarse el edificio: "se obligó a los concursantes, por medio de una cláusula ambigua, a proyectar en los estilos precortesiano o colonial".[1] Tres concursos sucesivos tuvieron que celebrarse ante la inconformidad de los participantes; la crítica final al diseño ganador resultó siempre adversa a este peculiar edificio que amalgamó en sus fachadas, elementos provenientes de la arquitectura de Uxmal y Chichén Itzá.

Mientras en México se daba la discusión sobre la validez de los formalismos neoindígenas, en los Estados Unidos se había venido incubando desde el siglo XIX un singular proceso de aceptación de la morfología plástica prehispánica, motivada originalmente por la gran expectación que provocó en aquel país el descubrimiento de las espectaculares ciudades mayas del sureste mexicano. Sin duda uno de los factores que más contribuyeron a la difusión de las imágenes sobre la cultura maya, fue la publicación de los libros del explorador norteamericano John Lloyd Stephens, "Incidentes de viaje en Centro América, Chiapas y Yucatán" de 1841 así como "Incidentes de un viaje a Yucatán" de 1843, ambos ilustrados con la obra del dibujante inglés Frederick Catherwood quien, viajando junto al explorador norteamericano, ejecutó en cada sitio los dibujos que acompañan al texto. El fotógrafo y explorador francés Désiré Charnay publicó,

durante la segunda mitad del siglo, el libro "Ciudades y Ruinas Americanas", en donde presentó 49 fotografías correspondientes a las ciudades de Mitla, Palenque, Izamal y Chichén Itzá. La National Geographic Society patrocina, a fines del siglo, exploraciones a la Península de Yucatán, circunstancia que, dada la amplia difusión de que fue objeto, aumenta el interés general por la circunstancia precolombina. La presencia del arqueólogo Edward H. Thompson como cónsul de los Estados Unidos en los estados de Yucatán y Campeche entre 1885 y 1910, y su relación con el arqueólogo Frederick W. Putnam, contribuyen al enriquecimiento de las colecciones del Peabody Museum de Harvard, y a la exhibición tanto del material arqueológico como de la reproducción de estructuras mayas (el Arco de Labná, entre otros) en la "World's Columbian Exposition of Chicago" de 1893.

Las referencias anteriores significan sólo algunos de los antecedentes importantes que contribuyen a crear, primero, una suerte de expectación entre algunas esferas de la sociedad ilustrada norteamericana en derredor de la imagen de "riqueza - misterio" con que paulatinamente aparecía a la luz la cultura maya, y en segunda instancia a la formulación de ingenuas teorías que pretendían explicar la línea directa que supuestamente existía entre los pueblos de África, Asia y Centro América, y entre el arte de estos últimos y la tipología arquitectónica norteamericana de principios del siglo XX. Sin embargo, lo que importa rescatar acerca de las especulaciones que en torno a la cultura maya se originan en este momento, son varios puntos relacionados con la arquitectura contemporánea norteamericana. En primera instancia, se reconoce la calidad plástica tanto de la escultura como de la arquitectura precolombinas, particularmente la maya, y se estima que existen recursos en ellas que, mediante un proceso de adecuación y sin que pierdan sus calidades sustantivas, pueden ser incorporadas a la construcción moderna. Y por último, un factor que promovió una diferencia notable respecto del método de reincorporación que se ensayó en México, fue el proceso de estilización y de reducción de las formas arquitectónicas a sus generatrices geométricas fundamentales, y su ulterior empleo en estructuras en las que resultaría insólito concebir su adecuación, como fue el caso de los rascacielos. Otras circunstancias sociales como la Revolución Mexicana y la difusión del muralismo, contribuyeron a mantener vivo el interés tanto de los viajeros como de los arquitectos norteamericanos quienes, de una manera creciente, enfocan su atención en la arquitectura prehispánica como fuente de recursos estéticos congruentes con el espíritu de renovación que prevalecía en los años veinte. Prueba de ello sería, desde luego, una considerable porción de la obra desarrollada por Frank Lloyd Wright en el Estado de California (hasta 1924), y la siguiente cita de Alfred C. Bossom aparecida en su libro de 1924 *An Architectural Pilgrimage in old Mexico:* "El arquitecto podrá encontrar allí (en México), mucho para encender su imaginación y encender sus esfuerzos, y el seglar podrá desde luego descubrir mucho al hacer de México una meca inspiradora y artística".[2]

Una breve relación de la secuencia mediante la cual las formas de la arquitectura maya se van incorporando a la arquitectura norteamericana de principios del siglo XX, podría referirse a los siguientes casos: 1910 el Edificio de la "Pan-American Union" construido en Washington con proyecto de los arquitectos Cret y Kelsey, presenta tableros y pavimentos labrados con motivos decorativos de inspiración palencana. El "Hotel Cordova" construido en 1912 en Los Angeles con diseño de los arquitectos Neher y Skillings, en cuyas fachadas aparecen tableros y cenefas con estilizaciones de mascarones y otros recursos de la plástica maya y tolteca. La construcción del "Southwest Museum" de Los Angeles a cargo de los arquitectos Gladwin y Allison quienes, a partir de 1920, incorporan no sólo detalles, sino todo el esquema compositivo de la fachada del anexo de la Monjas en Chichén Itzá y plantean, para la expansión futura del conjunto, la construcción de una pirámide con las mismas características geométricas de las existentes en Tikal. Estos ejemplos, así como el resto de edificios que se construyeron en el Suroeste de California siguiendo la tónica de incorporar la plástica maya como sustancia decorativa, se plegaron a los lineamientos decimonónicos mediante los cuales la arquitectura era interpretada como una estructura dispuesta a recibir un determinado discurso ornamental de acuerdo a las diversas modalidades impuestas por el ambiente cultural. La otra faceta que presenta un sector de la arquitectura moderna norteamericana de estos años respecto a la revalorización de la estética maya es la que, apoyándose en dos argumentos, configura la imagen del rascacielos neoyorquino de los años veinte y treinta. La primera circunstancia aventura una explicación de relaciones ambientales, mediante la cual se pretende hacer desembocar al rascacielos como un resultado "lógico" de la arquitectura maya, y la segunda, con mayor coherencia que la primera, encuentra en la plástica arquitectónica de la pirámide maya (particularmente la de Tikal) recursos geométricos y efectistas cuyo potencial expresivo podía aplicarse a las enormes estructuras verticales construidas fundamentalmente en New York. Con esto no pretendemos generalizar el papel de la influencia maya como la génesis de la construcción neoyorkina, sino tan sólo puntualizar cómo —en algunos casos y bajo criterios reconocidos por los propios autores como derivados de la arquitectura maya— ésta ejerció una influencia determinante en los programas decorativos del rascacielos.

Circunstancias de orden urbano abren las posibilidades a la aceptación, extraña por cierto dentro del contexto cultural en que se desarrolla, de la envolvente piramidal con acento maya o mesopotámico (el zigurat) en

a

b

c

d

la ciudad de Nueva York a principios del siglo. El peligro de que las calles de la ciudad se convirtieran en prolongados túneles con limitado asoleamiento y ventilación, dada la cada vez más extensiva inclinación de construir edificios altos con el paramento de fachada sobre el alineamiento, motivó a que en 1891 Louis Sullivan planteara, inspirado en ideas de William le Baron Jenney y de William B. Mundie la estructura llamada "Setback-mass building" que daría como consecuencia la "Setback city" (fig. 1).[3] La primera consiste en un basamento cuya altura sobre el alineamiento estaría en proporción y relación directa con el ancho de la calle, y sobre el cual podría levantarse una segunda masa que, espigándose y reduciendo su sección, tenía la posibilidad de desprenderse tanto cuanto se requiriera en función de la demanda de espacio interno. El análisis de este problema citadino generó las disposiciones reglamentarias municipales de 1916, mediante las cuales se normatizó que cualquier construcción que pretendiera hacerse en el área de Manhattan, debería responder al esquema geométrico propuesto por Sullivan y cuya inmediata asociación visual recayó en la forma de la pirámide. Esta circunstancia de orden práctico empieza a ejercerse a partir de 1925 tras la recuperación económica de la primera posguerra, y casi de inmediato encuentra sustento teórico en las especulaciones que algunos críticos y arquitectos establecen en favor de la "linea directa" que creen encontrar entre el nuevo modelo urbano impuesto por la municipalidad y la construcción vertical maya.

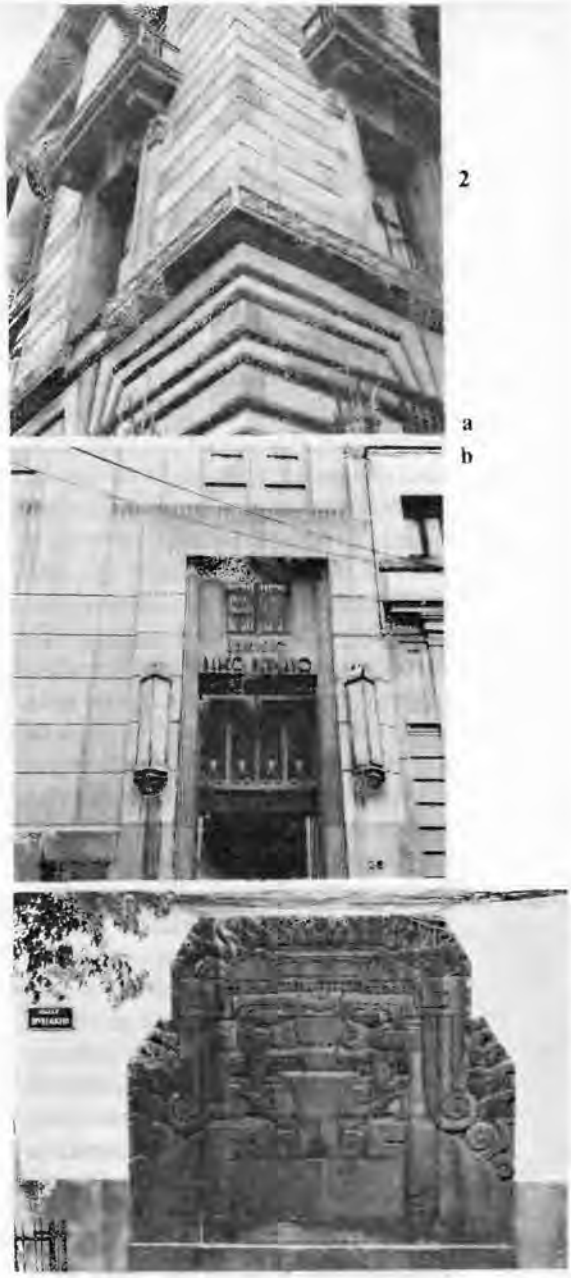
Las opiniones que pretendieron legitimar el modelado del rascacielos de acuerdo a la pirámide maya considerando solamente el aspecto externo del edificio, resultaron en no pocos casos totalmente descabelladas: Herbert Spinden plantea que los mayas fueron "buenos americanos" en virtud de que tuvieron el instinto del rascacielos, y en 1934 Alfred Bossom explica: "es natural que los Estados Unidos y no otro país haya sido la cuna del rascacielos... la ley de la luz en Norteamerica es difícil y el blanco y las sombras poco interesantes. Los mayas en México por consiguiente desarrollaron una arquitectura de superficies simples, sin cornisas pero con fuerte énfasis en los ángulos ornamentdos para formar la silueta de una torre. Los diseñadores en New York y Chicago, trabajando bajo idénticas condiciones de luz, hicieron lo mismo...".[4] La consecuencia objetiva de la "Zoning law" de 1916 y la infiltración de las imágenes de la arquitectura maya en New York derivan en lo que Norbert Messler[5] califica como la estética del rascacielos en la época del Decó. El planteamiento del autor se apoya en el decrecimiento de la voluntad historicista que en la arquitectura norteamericana había ejercido un modelo estético de adiciones formales sobre las fachadas, para encauzarse dentro del estilo Decó norteamericano hacía una concepción unitaria de la masa. En ésta, como resultado de su silueta piramidal, el edificio exige cada vez más un tratamiento plástico integral a la fachada logado a base de grandes planos, continuidad de líneas y el uso de materiales de alta densidad óptica (como el tabique y la piedra caliza), recursos emparentados tanto con la arquitectura monumental mesoamericana, como con la conceptualización de la cultura perseguida por el Art Decó. En este sentido la imagen de fortaleza, dinamismo ascensional, energia contenida en las formas, y el juego iconográfico resuelto con formas del pasado indígena latinoamericano, son satisfechos mediante las estilizaciones plásticas a que dio lugar la aceptación de la pirámide prehispánica como recurso inspirador de la arquitectura vertical neoyorkina.

Respecto de la seducción que las culturas primitivas ejercieron sobre la cultura urbana norteamericana de los años treinta hay que anotar que, amén de ser reconocido actualmente por la crítica del arte que ha analizado el Decó como un importante recurso estilístico, dicha seducción operó en aquel país de una manera preci-

sa al sustituir la semántica de los *revivals* greco-romanos por un expresionismo que pretendió hallar en lo "exótico" una línea directa hacia la creación de lo que el mismo Messler menciona como los primeros "americanismos de la arquitectura". Sin embargo, y tal como ya lo hemos mencionado, no sólo la atmósfera maya de Centro América cautivó la plástica de los treinta, la reiterativa presencia del sol y del cóndor en los entablamentos metálicos o de estuco recubriendo fachadas, nos hablan de la presencia de las culturas andinas. La volumetría escalonada del zigurat mesopotámico hace la referencia al Medio Oriente y la infinidad de glifos empleados en cerramientos y paños de fachada aluden al antiguo Egipto, cuya actualidad se puso de manifiesto en la temática plástica sobre todo a partir de 1922, tras el descubrimiento de la tumba de Tutankamon por Horward Carter. A no dudar, y tal como lo menciona el mismo Messler, la presencia hacia principio de los veinte del artista mexicano Adolfo Best Maugard debe haber causado cierto revuelo en el ambiente artístico neoyorkino, sobre todo por la singularidad que ofrecía su "método Best" para la enseñanza del dibujo[6] aplicado extensivamente en México durante la gestión vasconcelista, y cuya originalidad radicaba en el uso de ciertos rasgos lineales extraídos del arte prehispánico del altiplano central, y con los cuales pretendió establecer un código básico de expresión artística que llevara implícito, por supuesto, la herencia precolombina.

Paralelo al surgimiento de esta arquitectura monumental neoyorkina de fines de los veinte, se presenta en el medio cultural mexicano el agotamiento de las experiencias arquitectónicas nacionalistas y el asentamiento de la búsqueda de nuevos recursos formales en la producción extranjera. A pesar de que Europa central se mantuvo vigente como polo de influencia artística sobre todo en lo referente al movimiento funcionalista, en México empieza a cobrar vigencia al modelo arquitectónico producido en los Estados Unidos, y particularmente el caso del rascacielos, más que por la alternativa de aprovechamiento del suelo urbano que presentaba, por la circunstancia de significarse como modelo de modernidad constructiva. El Decó penetró en México a partir de 1926, a través de las crónicas que de la exposición de artes decorativas de 1925 en París hicieron los enviados norteamericanos,[7] estableciéndose de inmediato como una opción modernizadora y cosmopolita de la arquitectura. Sin embargo la morfología local a que dio lugar esta corriente estuvo nutrida casi desde el principio por las interpretaciones que Norteamerica dio a esta modalidad surgida en Europa; esquemas que, como ya hemos dejado anotado, estuvieron imbuidos sobre todo a finales de los veinte de un fuerte acento mayista, por lo que de esta manera, y sin identificar las procedencias, los localismos prehispánicos regresan al país tras una suerte de legitimización impuesta por la cultura norteamericana.

Casos específicos de esta circunstancia en el medio de la ciudad de México se presentan en notables edificios, como la "Estación de Policía y Bomberos" de Mendiola y Zárraga (1927; fig. 2). En éste lo mismo se presentan elementos de morfología indígena en los tableros que Manuel Centurión labró con los temas del agua y del fuego, como el destacado apunte de verticalización que Mendiola dio al prisma piramidal que remata la esquina en donde —si bien no podemos hablar de una generatriz piramidiforme para todo el conjunto— sí queda claro que la intención del proyectista fue esgrimir un recurso plástico de origen norteamericano (la arquitectura europea no apunta a la vertical en ésta época) como medio de enlace con la actualidad arquitectónica. En el mismo año de 1927 el Arq. José Luis Cuevas proyecta un edificio que se anunció como "el primer rascacielos de México". Diseñado para construirse sobre la Av. Juárez, el rascacielos (que nunca llegó a edificarse) cumplía con los reglamentos zonales neoyorkinos, al presentar un



2

a

b

c

1. Ejemplos de "Setback-mass buildings" en Manhattan, New York; *c:* Arquitectos Lamb y Harmon. 500 Fifth Avenue Building, 1931, 1931; *d:* Arquitectos Shreve, Lamb y Harmon. Empire State Building, 1931. Fotos Enrique X. de Anda. 2. Las maneras de aplicar la decoración escultórica; *a:* En el edificio del Banco de México, de corte muy clásico, la discreta ornamentación de grecas figura en una moldura que separa los niveles altos de la planta baja; *b:* En este edificio del Banco Mexicano de la ciudad de México, de estilo Art-Decó, los acentos prehispanizantes se limitan a pequeñas máscaras estilizadas en metal brillante; *c:* En la antigua Estación de Policía y Bomberos de la misma ciudad de México, (arquitectos Vicente Mendiola y Guillermo Zárraga) este panel en relieve del escultor Manuel Centurión es una interpretación, del más puro espíritu Art-Decó, de un mascarón de deidad que combina rasgos prehispánicos de muy diversa procedencia. Fotos Juan Antonio Siller.

basamento a partir del cual, y tras remeterse del alineamiento, se levantaría la masa del conjunto. El prisma posterior, de gran potencia plástica, culminaba en una serie de remates con esquinas desvanecidas que, tendiendo a la reducción de secciones, provocaba el efecto piramidal característico del rascacielos norteamericano a que venimos haciendo referencia.

Posiblemente el ejemplo más claro de este propósito se encuentre en el edificio de "La Nacional" (p. 27), construido por los arquitectos Manuel Ortiz Monasterio, Bernardo Calderón y Luis Ávila en 1932. Heredero incuestionable del esquema planteado por José Luis Cuevas, el edificio de La Nacional se irguió significativamente como resumen de un triple propósito: imagen del progreso económico del país dentro de la paza social de la postrevolución; triunfo de la tecnología constructiva mexicana que de esta manera expresaba los avances alcanzados tanto en el dominio del difícil subsuelo lacustre de la ciudad de México, como de los recursos constructivos del acero y el concreto armado; y, por último, el reconocimiento de la plástica norteamericana como adalid de la modernidad arquitectónica contemporánea. Este edificio, al seguir de cerca al prototipo verticalizante neoyorkino, toma de él el efectismo de la solidez visual y la poderosa continencia geométrica que en este caso se ve acentuada mediante la presencia externa del concreto aparente que, extendido en amplios planos, acepta la ventanería más como horadación sobre sólido que bajo el código de fenestraciòin que, por la misma época, tiende a restarle peso virtual a la volumetría edificada. El desdoblamiento del paralelepípedo hacia la pirámide se aprecia en la cúspide del conjunto, primero con un escalonamiento de las dos fachadas externas, y después con el pináculo de remate constituido por un volumen de esquinas achaflanadas y cartelas a manera de contrafuertes escalonados, que en mucho recuerdan a la torrecilla del ya mencionado edificio de Policía y Bomberos y que, más que contribuir a la estabilidad del elemento, son utilizados como elementos eminentemente estéticos que tienden a acentuar el desfasamiento vertical de la poderosa masa de concreto. En el vestíbulo del edificio, la integración ornamental se mantiene estrechamente vinculada al ideario Decó neoyorkino: las puertas de los elevadores forjadas con chapa de brillante acero inoxidable (símbolo de la modernidad tecnológica en el uso de materiales industrializados) presentan grabados en donde aparece invertida la silueta escalonada del edificio, del que se desprenden rayos que establecen la relación entre la imagen del sol y la significación del edificio dentro del ámbito financiero de la época. Estilizaciones lineales de cabezas de águilas flanquean con impulso dinámico estas representaciones solares.

Por la misma época prolifera la construcción de casas de departamentos en colonias como la de los Doctores en la ciudad de México, en donde reiteradamente se hace uso tanto de la estría abultada como recurso para enfatizar el sentido de ascensión (aunque se trate de edificios de apenas dos niveles), como del arco mixtilíneo que resulta una clara evocación del cerramiento maya mediante la bóveda falsa. De los años cuarenta data la edificación del conjunto "La Mariscala" en la esquina de Eje Central y Av. Hidalgo (actualmente en proceso de demolición debido a los daños sufridos durante el sismo del 19 de septiembre de 1985), diseñado por el Arq. Manuel Ortiz Monasterio, y en el cual de una manera incontroversible aparece la esencia del rascacielos neoyorkino, no sólo por la acusada altura sino por la morfología escalonada, la libertad geométrica y la notable individualidad urbana que le caracterizó (fig. 3). Finalmente, dentro de este breve seguimiento de la influencia maya en la moderna edilicia mexicana, no podemos dejar de mencionar el caso de la Torre Latinoamericana construida a principios de los años cincuenta con diseño de los arquitectos Augusto H. Álvarez y Manuel de la Colina, y cuya substancia estética no niega en lo absoluto su procedencia en el más importante edificio neoyorkino de la época del rascacielos Decó: el Empire State Building.

La inclinación por construir edificios de acuerdo al modelo del rascacielos tuvo en México un desarrollo temporal muy limitado. La falta de identidad entre la problemática urbana de ciudades con New York ó Chicago, respecto de la ciudad de México, planteaba un distanciamiento tal que sólo la voluntad por edificar casos aislados siguiendo el estilo pudo justificar la presencia de estas estructuras afines a los conceptos del "Streamline modern", clásico del Decó neoyorkino de los treinta. La ulterior construcción de edificios altos dentro del marco de la ciudad de México, a partir de los años cuarenta, prefirió orientarse en favor de la abstracción planimétrica a que daba lugar la línea funcionalista, la cual se fue introduciendo cada vez más dentro de un proceso de simplificación que ha desembocado en los últimos tiempos, en la pérdida de la substancia geométrica de la arquitectura: del edificio del I.M.S.S. diseñado por Obregón Santacilia en 1947 al prisma del "City Bank". A su vez el sentido prehispanista en la plástica arquitectónica ha seguido siendo objeto de diversas reinterpretaciones dependien-

3

do del contexto cultural en el cual éstas se desarrollen. Lo que resulta claro respecto de ellas son dos circunstancias: en primera instancia, después de la penetración subyacente que se dio con los rascacielos, los nuevos brotes del prehispanismo han sido convocados volitivamente por los arquitectos mexicanos; y en segundo lugar, salvo casos aislados que bien podrían englobarse dentro de lo pintoresco arquitectónico, el resto de las corrientes que han acudido a la plástica precolombina han logrado traducciones magistrales de los esquemas geométricos mesoamericanos volcados a los tejidos espaciales modernos. Tres ejemplos bastarían para apuntar lo señalado: el cuerpo de aulas del Centro Médico Nacional (p. 85), el Anahuacalli de Diego Rivera (fig. 4-*a*), y la Escuela de Ballet Folklórico de México (p. 90).

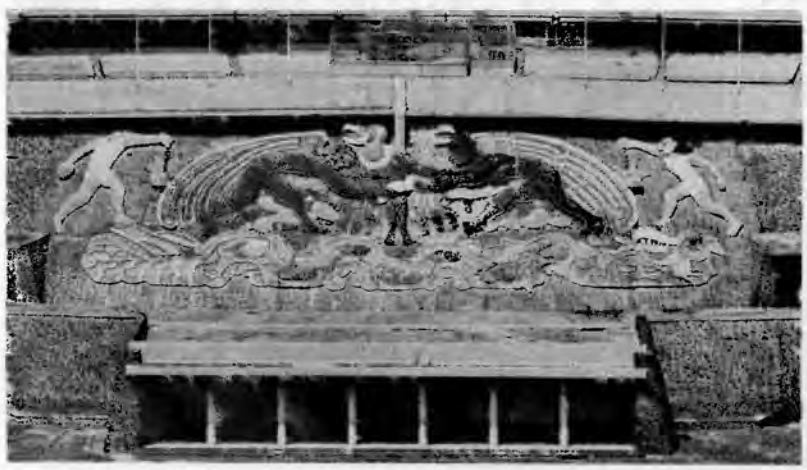
México, D.F., 17 de agosto de 1986

Notas

1. Pallares, Alfonso, *Excélsior,* México, Mayo 2 de 1926.
2. Esqueda, Xavier, *El Art Decó, Retrato de una Época,* UNAM, 1a. ed. p. 78, México, 1986.
3. Ingle Marjorie, *Mayan Revival Style,* Gibbs M. Smith, 1a. ed., p. 52, Salt Lake City.
4. Ibid, p. 51.
5. Messler, Norbert, *The Art Deco Skyscraper in New York,* Peter Lang Publishing, 2a. ed., New York,
6. Cordero, Karen, "Para devolver su inocencia a la nación", *Abraham Angel y su tiempo,* Catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes, pp. 7-22, Toluca, 1985.
7. Revista *Cemento* Nos. 8 y 9, Agosto y Septiembre 1925, México.

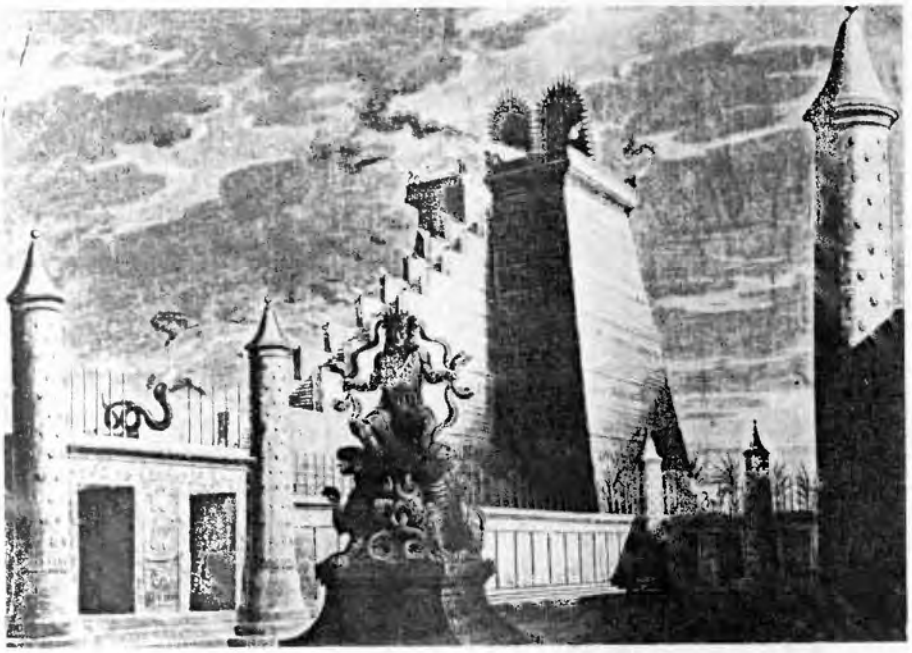
4 a

b



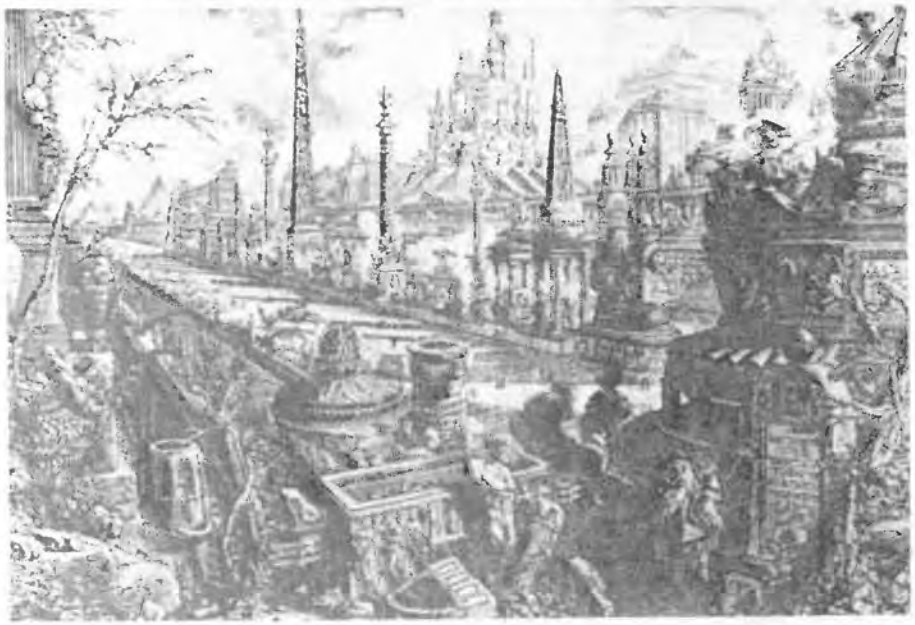
c

3. Arquitectos Manuel Ortiz Monasterio. Edificio La Mariscala, México. **4.** *a.* Diego Rivera y Juan O'Gorman. El Anahuacalli, México; *b.* El Cárcamo del Lerma, México; *c.* Relieves del Estadio Olímpico, México. Fotos Enrique X. de Anda y Juan Antonio Siller.



1

2



3

Fantasías e idealizaciones en torno al tema de las pirámides. **1.** Graf Brühl. Proyecto de decorado para la ópera "Fernand Cortez" de Schinkel. Siglo XIX. **2.** W.K. Oltar-Jewsky. "La pirámide más alta del Nuevo Mundo: el edificio del Trust de la Banca", *Contemporary Babylon,* New York, 1933. **3.** Giambattista Piranesi. Grabado 1750. **4.** Detalle superior del zoclo del monumento a Cuauhtémoc. Foto Juan Antonio Siller.

PRESENCIA PREHISPÁNICA EN LA ARQUITECTURA MODERNA MEXICANA

Antonio Toca*

4

After 1925, another current present in Mexico is the Art Deco *movement, some of which manifestations have a deliberate if sporadic inspiration in Pre-Columbian motifs. In the 50's an important attempt of formal integration is seen at the campus of the UNAM, and even today a few architects, in Mexico and elsewhere, are trying to use Pre-Columbian motifs or concepts in some of their works.*

"México en el pasado vio nacer y morir una arquitectura propia, de verdadera originalidad, llena de grandeza y de sencillez en su construcción y de riqueza en su ornamentación; y es preciso que, hallándose ya maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones arqueológicas que tenemos, se pase al campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional."[1]

Resulta particularmente difícil y ambiguo tratar de precisar la importancia que, dentro de la arquitectura mexicana moderna, ha tenido el extraordinario legado que constituye la cultura prehispánica. Esta dificultad se ve acrecentada por lo impreciso que resulta el hablar de influencias o referencias de una cultura sobre otra; ya que éstas a menudo se sostienen sobre aparentes o posibles coincidencias formales que, aunque son importantes, no bastan para determinarlas con precisión.

La exhortación de crear una nueva arquitectura nacionalista, tomando como referencia la cultura prehispánica, surgió desde el siglo pasado. Sin embargo, esta meritoria iniciativa no logró más que un éxito relativo, debido sin duda a los criterios en los que se sustentaba, ya que no surgía de la necesidad real de rescatar los criterios, las ideas y valores culturales

* Arquitecto, UIA. Director de la División de Ciencias y Artes par el Diseño, UAM-Azcapotzalco. Investigador Nacional (1985).

prehispánicos. Por el contrario, y a pesar de la bien intencionada actitud de algunos arquitectos y críticos de arte, esta propuesta no fue sino el resultado de la continuada influencia de la cultura europea que había encontrado un rico filón en la novedosa explotación de la arquitectura de "estilos" que, además de ayudar a airear el momificado aire de las Academias, le permitía adornarse con innumerables exotismos que la hacían ver mas cosmopolita. Lo curioso e irónico del caso fue que estas arquitecturas de pastiche surgieron en los centros culturales europeos —por medio de las grandes exposiciones— y después llegaron a los países de los cuales se suponía que provenían; siendo así este "nacionalismo" sólo una faceta más de la imposición cultural de la Europa ilustrada.

Los renacimientos culturales

La recuperación del legado histórico ha constituido —desde el siglo XIV— un debate que ha ocupado un lugar importante en la práctica de la arquitectura. La validez de la tradición, como punto de partida o materia prima para una cultura diferente, fue el elemento central de los innumerables renacimientos o *revivals* culturales y sus diversos resultados. De hecho, el reconocimiento de la importancia de una cultura por encima de otras ha caracterizado el desarrollo de la mayoría de los movimientos o corrientes culturales europeos desde el Renacimiento; se ha asumido así que sólo determinados valores deben ser considerados como los adecuados y corresponde entonces emprender una tarea de rescate que permita recuperarlos e incorporarlos a una cultura diferente —en tiempo y espacio— que de esta manera se apropia de una historia ajena, que incorpora como propia. Con esta visión se han desarrollado diversos movimientos de recuperación histórica; no resulta difícil entender que, fieles a esta corriente ecléctica, algunos arquitectos propusieran, al final del siglo XIX, la utilización de la arquitectura y ornamentación prehispánica como posibilidad para intentar un *revival.*

Como ha señalado Peter Collins, desde el Renacimiento hasta 1750 la arquitectura construía de acuerdo a principios establecidos y fijos; sólo al final del siglo XVIII, y sobre todo en el XIX, se comenzó a cuestionar esto y se intentaron diversas alternativas; de esta manera surgieron varios tipos de arquitectura al mismo tiempo —los "estilos"—[2]. Esta tendencia entre otras causas, fue fomentada por una reverencia a las ruinas arqueológicas; cerrándose así el círculo histórico que había iniciado también el Renacimiento italiano al recuperar las ruinas del pasado greco-romano como fuente de inspiración.

Otra cuestión importante fue la pérdida de la hegemonía de las Academias artísticas y el surgimiento del movimiento del Romanticismo. Con la progresiva erosión de la influencia de la Academia pierde vigencia también la corriente que ésta favoreció mas claramente: el historicismo clásico o greco-romano. El predominio de la razón, la creación de un arte estático, con reglas fijas y de validez universal, cedió, poco a poco, ante las contradicciones que la misma razón había ayudado a descubrir; la sociedad industrial reveló también sus aspectos más negativos y criticables, iniciándose un fuerte movimiento que cuestionaba sus resultados y aun su validez. El Romanticismo fue entonces la vasta y variada respuesta para postular ideales más allá del pensamiento racional y lógico; "para los Románticos, la sensibilidad individual era la única facultad de juicio estético... Las obras de arte previamente aceptadas como modelos de consenso universal fueron juzgadas otra vez. De ahí las nuevas actitudes hacia la teoría y la educación artística... De ahí también la creencia de que el artista debería expresar las creencias, esperanzas y temores de su propia época y país."[3]

Surgen —apoyadas en las investigaciones arqueológicas— diversas alternativas que buscaban recuperar, por la vía de la referencia histórica, los monumentos arquitectónicos de culturas diferentes a las "clásicas"; iniciándose un período —que comprende el final del siglo XVIII y prácticamente todo el XIX— de eclecticismo historicista.

La actitud idealista de los Románticos que creían, como lo ha señalado acertadamente P. Collins, que ante un determinado período histórico, sólo volviendo a esa fuente de inspiración se podría lograr una cultura vital y verdadera —el caso más significativo fue el *renacimiento* del historicismo medieval, con sus dos figuras más destacadas A.W. Pugin y E. Viollet Le-Duc— fue desplazada por un cinismo oportunista para el que las épocas históricas eran sólo un abultado repertorio formal a su disposición. De esta manera el extraordinario intento de recuperar la historia, por medio de sus ideales y no de sus formas, es ahogado por un movimiento multiestilístico, decorativista y de notable banalidad formalista.[4] "Este tipo de arquitectura, que Boito denominaba amasijo de motivos sin lógica alguna, pastiche de la antigüedad... triunfa, más que en ningún otro lugar, en las grandes exposiciones internacionales, en donde los "arquitectos-decoradores" recubren las estructuras metálicas (a menudo de avanzada tecnología) con una capa de estuco, cornisamientos, volutas de yeso, armazones de madera y tela, en las que se mezclan estilos históricos, exotismos y las invenciones más extravagantes".[5]

Los neo-estilos: exotismos arquitectónicos

La reacción contra el historicismo griego o romano iniciada por el movimiento Romántico desembocó en el eclecticismo. Se ha señalado que, desde el siglo XVIII, se inició la investigación sobre diversas ruinas históricas. La campaña de Egipto de Napoleón permitió que poco después fueran publicados diversos estudios sobre su arquitectura y para principios del siglo XIX se tenían ya proyectos y construcciones en "estilo

egipcio". En Francia, Lequeu propuso una serie de edificios —muy en la línea de los *caprichos*— en los que las referencias eran claramente la arquitectura turca, persa, china, egipcia e hindú; como lo ha señalado E. Kaufmann: "Lequeu estaba destinado a introducir en las construcciones lo emocional e irracional... A pesar de que Lequeu, como todos los Románticos, miraba hacia tiempos y regiones remotas, eran sin embargo el precursor de un movimiento significativo al comienzo del siglo XX."[6]

Aunque el ideal Romántico encontró en el gótico una de sus expresiones más significativas —como el caso de Pugin y Le-Duc— fue pronto suplantado por la aparición de un eclectisismo historicista que proliferó, sobre todo, en las Academias. De esta manera los Neo-Estilos fueron la desordenada respuesta que se dio al llamado libertario del Romanticismo. La aparición de las Exposiciones Internacionales, que se repitieron en toda Europa a partir de la del Palacio de Cristal en Londres (1852), facilitó aún más el surgimiento de las arquitecturas "Bizarres" o los "Monkey Styles", en las que la mescolanza de estilos supuestamente derivados de países lejanos y exóticos llegó a extremos increíbles.[7]

Resulta claro que, por medio de la influencia de las Academias europeas, llegara a las Academias de América la moda de los neo-estilos, y para el final del siglo se tenía ya, en Europa y América, una importante producción de edificios con estas características.[8]

Neo-Indigenismo

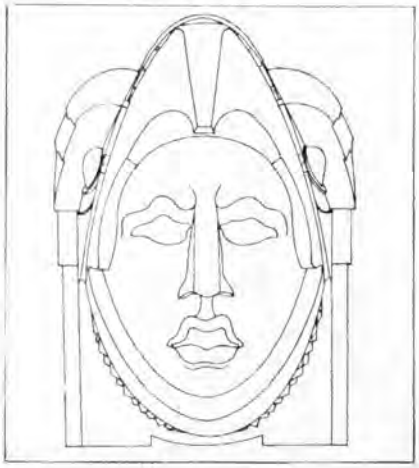
En México, desde la segunda mitad del siglo XIX, se incorporan las diversas influencias de la corriente poliestilística y surgieron así proyectos y edificios con las características formales más disparatadas. El eclecticismo historicista se demostró con edificios y monumentos en *Neo-Dórico,* como la tumba y después el monumento a B. Juárez (1874 y 1910). En estilo *Morisco* se construyeron el interior del teatro Juárez (1873) en Guanajuato, obra del arquitecto A. Rivas Mercado; el Hospital de Maternidad de Puebla (1879) del arquitecto E. Tamariz; el Pabellón de México en la Exposición de Nueva Orleans (1884) del arquitecto J. R. Ibarra; y el proyecto para la Exposición Nacional (1895: fig. 5). Siguiendo estas influencias era natural que se intentara recuperar el pasado prehispánico utilizando sus formas arquitectónicas; de esta manera se construyó la base del monumento a Cuauhtémoc (1887: fig. 6), obra del Ing. F.M. Jiménez; el Pabellón de México en la Exposición Mundial de París (1889); el monumento a Juárez en Oaxaca (1844) y varios proyectos no realizados[9]. Como lo ha señado Israel Katzmann, fue hacia 1880 cuando se inició en México la declinación del Neo-clásico y se adoptó —gradualmente— la corriente poliestilística[10]; sin embargo, la utilización de la arquitectura prehispánica como estilo se concentró en monumentos y edificios para exposiciones, de acuerdo a la tendencia ecléctica del siglo pasado de asignar para cada uso un estilo específico.

5

5. Arquitecto W. Mosser. Proyecto para la Exposición Nacional Mexicana, 1985. **6.** Ingeniero F.M. Jiménez. Monumento a Cuauhtémoc, México, 1887. Detalle de la base. Foto Juan Antonio Siller.

6

a



b

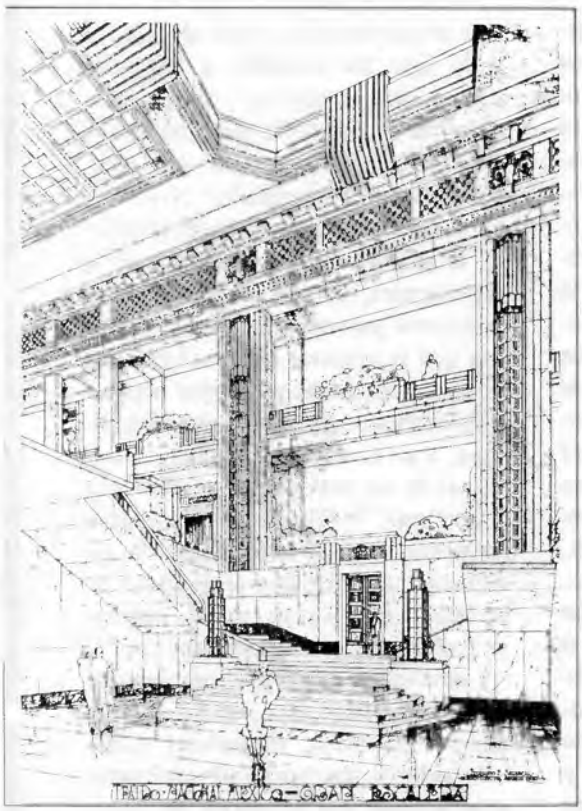
Como un ejemplo mínimo basta mencionar el caso de Adamo Boari; proyectó el Palacio del Poder Legislativo (1897) en estilo *Neo-clásico,* el Templo de Matehuala (1898) en *Neo-romántico,* el Santuario de la Virgen del Carmen y el Templo Expiatorio en Guadalajara (1898-9) en *Neo-Gótico,* el Palacio de Correos (1905) como Palazzo veneciano y el Teatro Nacional (1903) en una combinación de estilos. Su proyecto para el monumento a Porfirio Díaz (1900) marcó la adopción del *Neo-indigenismo* como uno más de los "estilos" por utilizar; pues las decoraciones de G. Fiorenzo en las esculturas del Teatro Nacional sólo pueden situarse como un intento de mínima referencia.[11]

Art-Decó

Agotada por sus propias contradicciones la influencia de los neo-estilos, se intentó —con mayor o menor éxito— conformar un arte libre y nuevo, que permitiera la creación de una cultura diferente y sin referencias historicistas. La variada y compleja respuesta abarcó lo que ambiguamente ha sido definido como Art-Nouveau, Free-Style o Jugendstil, y después el funcionalismo o racionalismo. Sin embargo, a partir de los años veinte, se configuró un movimiento que también vagamente se ha denominado como *Art-Decó.* La referencia a la Exposición de *Artes Decorativas* de París (1925) es, sin duda, el motivo por el que se le conoce así, aunque también se le ha llamado estilo 1925, Art-Moderne o Zig-Zag Moderne. A pesar de que se han hecho conjeturas acerca de la posible influencia que sobre el Art-Decó tuvo la arquitectura y decoración prehispánica, no ha podido probarse algo significativo fuera del uso reiterado el tema en zig-zag o escalonamiento de las pirámides. Por tanto, resulta sumamente cuestionable intentar derivar influencias por el uso de un determinado elemento formal entre culturas diferentes; en todo caso el geometrismo, los escalonamientos, el alto y bajo relieve son algunos de los elementos formales que fueron usados en el Art-Decó y que se han tratado de ligar a una influencia prehispánica.[12]

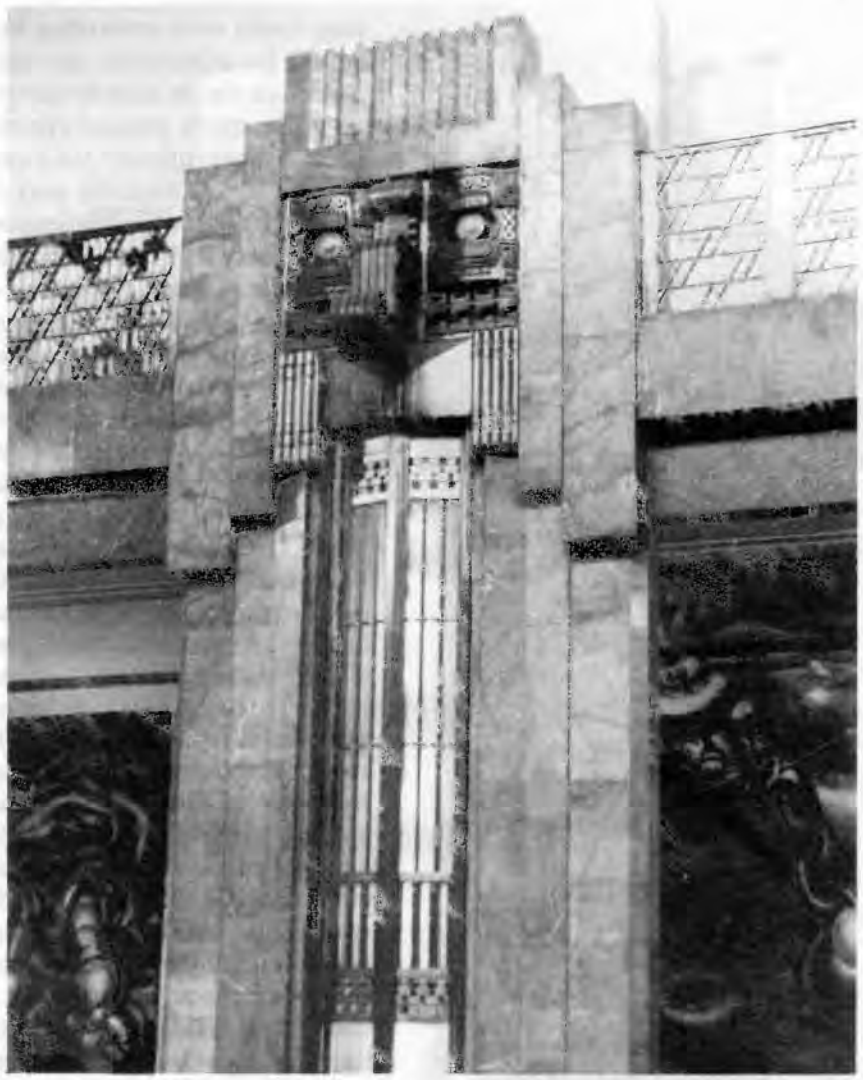
En México, después de la Revolución, se tuvo que sustituir el código formal del porfirismo, por lo que se propusieron diversas alternativas, de las que el *Neo-Colonial* fue la solución más aceptada. Sin embargo, y por una influencia marcada de la Exposición de *Artes Decorativas,* se produjeron algunos edificios que retomaban los motivos prehispánicos; de esta manera puede comprobarse el mal de fondo que ha caracterizado estos *revivals,* ya que han surgido, no como propuesta de reivindicación de una cultura sino como dócil copia de influencias extranjeras, a las que ha resultado interesante recrear fragmentos de decoraciones o arquitecturas "extrañas". Los altorrelieves de la que fuera Central de Bomberos (1928) y los interiores del Palacio de Bellas Artes (1933: fig. 8) pueden ubicarse dentro de esta corriente.

En caso aparte y muy valioso fueron los trabajos de los arquitectos Manuel Amábilis e Ignacio Marquina presentados, como una rara coincidencia, al concurso que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid convocó, en 1929, para



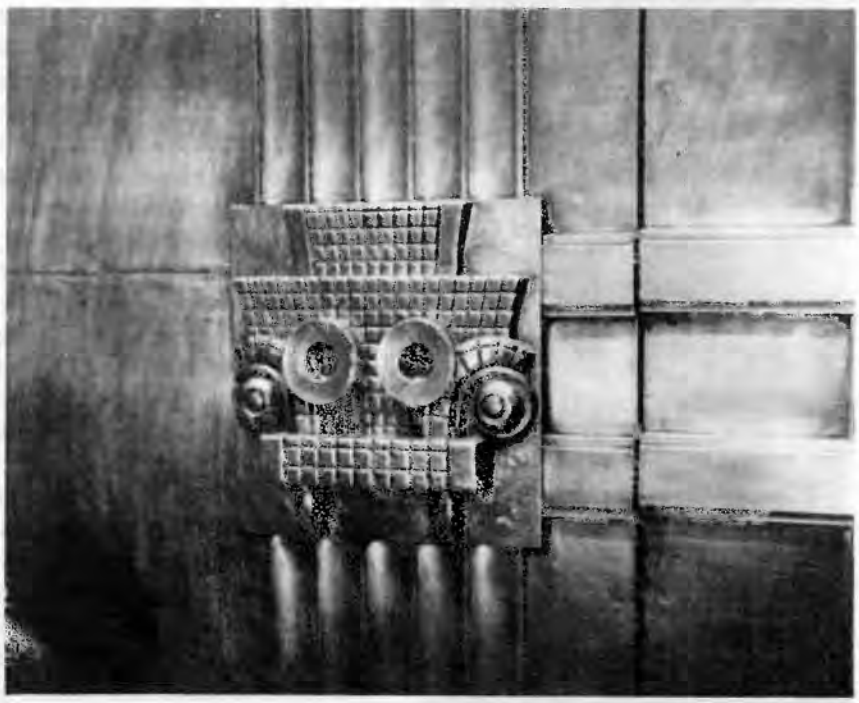
8

a



b

c



conmemorar la fiesta de la Raza. El trabajo de Amábilis sobre la arquitectura precolombina en México —premiado en el concurso— constituyó un notable intento de explicar el origen y evolución de las "Artes Toltecas", haciendo un pormenorizado estudio de los trazos reguladores en la arquitectura, decoración, pintura y escultura. El propósito de Amábilis no era promover "...Un *Arte Arqueológico,* insubstancial y estéril, sino estudiar y compenetrarnos de la interpretación que de nuestra naturaleza supieron hallar nuestros antepasados: con el propósito de conocer los ritmos y las armonías plásticas y polícromas que esa naturaleza les sugirió...

7. Escultor G. Fiorenzo. Cabeza de "Caballero-Águila", en la fachada principal del Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes, México, 1933. **8.** Arquitecto Federico Mariscal. Decoración del vestíbulo del mismo; *a:* Perspectiva parcial, 1930; *b:* Mascarón de Chac; *c:* Mascarón de Tláloc. Fotos Juan Antonio Siller.

a

b

c

9

pues bueno sería aprovechar los surcos y la experiencia de nuestros padres, en vez de abrir de nuevo zanjas y empezar la fatigosa experiencia de los mismos cultivos".[13] La alternativa que ofrecía Amábilis tenía claramente un matiz de reivindicación social y se proponía como respuesta ante la desorientación y vacuidad de la estética Academicista: "La Revolución Mexicana que ha abierto nuevos cauces a la vida y el pensamiento de mi país, que ha abarcado en sus vastísimos radios todas las actividades de los hombres, coordinándolas para que contribuyan mejor al bienestar general, en el dilatado campo de las artes, ha señalado una nueva orientación;... La filosofía surgida de la Revolución discurre en estética así: hasta ahora el disfrute de lo bello ha sido patrimonio de las clases ricas y de las culturas, mientras que el pueblo ha vivido en ambientes desolados, morbosos y feos que han oscurecido densamente su capacidad para disfrutar de la vida... Así pues, la Revolución necesita transformar el Arte en un apostolado cuya misión sería aficionar al pueblo a la admiración de lo bello y desterrar de los ambientes populares la fealdad. Estos nuevos conceptos acabarían con los artistas encerrados en su torre de marfil: haciéndolos descender de ellas y mezclarse con el pueblo, a quien donarían su amor a lo noble y lo bello... Para esto, necesitarían expresarse en un lenguaje artístico inteligible, accesible al pueblo; es decir, adecuado a la idiosincracia y el alma americanas."[14] Amábilis pasa después a recomendar la dirección para un arte nacional nuevo: "El estudio de nuestras artes arcaicas, nos ha descubierto la manera que tuvieron nuestros antepasados de interpretar y de sentir las cosas de la vida; cómo supieron forjar su morada eurítmica con el ambiente que les rodeaba; por qué sistema de eliminación y abstracción lograron sintetizar sus ritmos y hacerlos armónicos, expresando con formas *no naturales,* es decir, no copiadas de la naturaleza, movimientos y vida naturales; cómo se lanzaban al aire libre, en plena naturaleza, a *copiar el movimiento o vida de todo lo bello* que les rodeaba y cómo se servían de los objetos y seres materiales *para expresar la vida que late en ellos, interpretándolos por esta vida, jamás por su materialidad.* Nos enseñaron que es necesario hacer intervenir la pintura en la escultura y en la arquitectura, porque la naturaleza es policroma por excelencia; nos enseñaron que la *simetría diagonal* genuina de esas artes, es la que mejor expresa nuestra exuberante naturaleza americana, y no la simetría vertical u horizontal de los europeos, que debemos abandonar."[15] El texto, que anticipa los postulados del movimiento de *integración plástica* que se propuso en la década de los años treinta, concluye con una sorprendente opinión:

"Y es evidente que si los artistas europeos de hoy tuvieran, en su incertidumbre presente, ejemplares como los nuestros, producto de veneradas generaciones que sufrieron los dolores de la gestación de su arte incomparable, se ahorrarían acaso, el desgaste de energías de los primeros pasos en que se están debatiendo."[16] El trabajo de Amábilis —tal como lo definía el dictamen del jurado—, producto de su "exaltado nacionalismo", planteaba que: "El arte antiguo americano (Tolteca) está llamado a un nuevo florecimiento, vivificado por la aún no terminada revolución, para llegar con esa base a ser capaz de expresar los ideales que hoy agitan a la humanidad".[17]

La obra de Marquina, "Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México", presentada ya en 1923 en el Congreso de Americanistas, mereció una mención especial de jurado —aunque se le consideró más como un estudio arqueológico. Ha sido uno de los documentos más significativos para el estudio de la arquitectura prehispánica y ha servido como referencia obligada a los estudios posteriores.

La integración plástica

A medida que en México se adoptó como influencia dominante primero,

el racionalismo europeo y después, en los años cuarenta, la versión norteamericana del funcionalismo "internacional", se hacen mas escasas las referencias, en arquitectura, al pasado prehispánico; el monumento a la Raza (1940: fig. 9) y el Anahuacalli de Diego Rivera (1945) fueron de las pocas construcciones realizadas en este período. Sin embargo la invitación de Amábilis para retomar la *integración plástica* que se había logrado en la arquitectura tolteca y maya se logró realizar en algunos edificios, aunque resulta poco claro si este movimiento se debió a esto o al trabajo, iniciado desde principios de los años veinte, por los pintores y escultores en algunos edificios púbicos. En todo caso es evidente que la influencia prehispánica no fue significativa sino en temas que utilizaban algunas formas y motivos decorativos.

Es hasta la construcción de la Ciudad Universitaria que, en algunas construcciones (fig. 10), se retoman las influencias prehispánicas: específicamente en los frontones de A. Arai (1953), en las decoraciones de murales —Facultad de Medicina y Biblioteca— y en los altorrelieves del Estadio Olímpico, de Diego Rivera; aunque el resultado final del conjunto no fue enteramente satisfactorio. Como señala R. Tibol: "La Ciudad Universitaria puso en evidencia que la anarquía y los individualismos son los peores enemigos de una integración plástica en gran escala. Las decoraciones exteriores han quedado como testimonio de las limitaciones o la soberbia temperamental de pintores, escultores y arquitectos; cada quien trabajó su porción con un sentido de competencia impropio para una obra

a

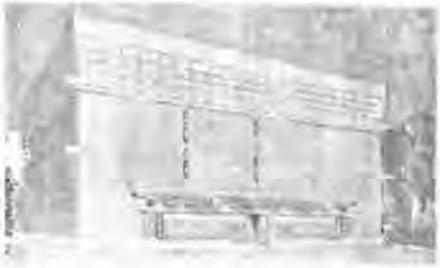
b

c

10

9. Aspectos del Monumento a la Raza, México, 1940; *a:* Conjunto; *b:* Detalle del relieve de Cuauhtémoc, del escultor Jesús Contreras. *c:* Grupo escultórico "Defensa de Tenochtitlan", de Luis Lelo de Larrea. **10.** Aspectos de la Ciudad Universitaria en México; *a:* Arquitecto Alberto Arai. Perfil exterior de los frontones; *b:* Arquitecto y pintor Juan O'Gorman. La biblioteca Central; *c:* Detalle de relieves en piedra volcánica. Fotos Juan Antonio Siller y Facultad de Arquitectura.

11



a

b

c

de tal envergadura, haciendo que el conjunto aparezca como un muestrario contradictorio de posibilidades ornamentales."[18] Las alternativas de este movimiento se concretaron de manera más importante en el Centro Médico Nacional dirigido por el arquitecto E. Yáñez y coordinado artísticamente por F. Gamboa (véase p. 85).

Influencia de la arquitectura prehispánica en el extranjero

Uno de los primeros arquitectos que incorporó —conscientemente— la influencia prehispánica en su obra fue F. Ll. Wright (fig. 11); primero consignó el profundo efecto y admiración que le produjeron la arquitectura tolteca, azteca, maya e inca y después tomó algunas de estas influencias en varios de sus edificios, como la bodega A.D. German en Richland, Wisconsin (19 5), la Casa Barnsdall en Hollywood, California (1920) y en algunas casas del período californiano.[19] Es necesario advertir que Wright trató, con bastante éxito, de recuperar el valioso contenido creativo de la arquitectura prehispánica y no sólo sus formas y decoración; la imitación —decía Wright— "no puede hacer otra cosa que insultar la inspiración original. La imitación es siempre insultante, no adulación".[20] En contraste con esta actitud se dieron numerosos ejemplos en *Aztec-Style* —o *Mayan Revival Style*— en California y Miami, en los años treinta.

Imitación o inspiración

A partir de la consolidación de la arquitectura internacional se inició, primero en Norteamérica y después en México, un período de Manierismo que introdujo —poco a poco— una mayor libertad en el uso de "Referencias" históricas, para ofrecer una mayor variedad ante el reducido código formal del funcionalismo. Dentro de estas referencias se construyeron algunas alusiones a elementos prehispánicos como cresterías, celosías o decoraciones en columnas y escaleras; sin embargo, en la mayoría de estos escasos ejemplos se dio la imitación más que la inspiración. Caso excepcional y único —ya que sólo fue una obra— fue la casa habitación de J. O'Gorman (fig. 12), hoy totalmente destruida. Según el propio autor, esta casa se constituyó: "...En un ensayo de arquitectura orgánica... se hizo como una protesta a la moda imperante hoy (1948-52) en México y que se manifiesta en edificios con formas de cajas y cajones de vidrio del llamado estilo internacional, que es arquitectura de importación extranjera."[21] En otro texto sobre su casa, O'Gorman define sus fuentes de inspiración: "Las características principales del arte auténtico de América son: *a)* la forma piramidal (ordinaria o invertida) de la composición general; *b)* la relación dinámica de ejes y proporciones; *c)* la decoración profusa realizada con escultura, policromía y pintura en armonía con la arquitectura en su carácter y estilo; *d)* la exageración tridimensional del volumen y del espacio, *d)* la exageración tridimensional del volumen y del espacio, y *e)* la armonía de forma, color y materia en el lugar o paisaje del sitio donde se encuentra la arquitectura. Estas características las considero primordiales en el arte auténtico de América, por lo que creo que esta casa puede considerarse como un ensayo personal (más o menos logrado) de la actualización de nuestra tradición." [22]

Hay que aceptar que recientemente ha habido una positiva evolución en los intentos por recuperar o utilizar como punto de partida la cultura prehispánica; específicamente se han dado algunos ejemplos notables de las obras de E. Yáñez y A. Hernández. Aunque los resultados no siempre han sido valiosos, hay que reconocer que se ha procurado ir más allá de la fácil referencia para comprometerse en una tarea de actualización de las fuentes de inspiración. En el caso del Colegio Militar, del que es casi imposible tener fotografías, se ha mencionado reiteradamente su inspiración prehispánica —como el caso de la fachada del edificio principal, que recuerda una máscara—; sin embargo, se nota más una tendencia claramente formalista que un intento real de lograr una actualización del legado indígena; paradójicamente, es en la enorme plaza principal donde es reconocible una influencia clara de la *escala* de conjuntos como Teotihuacán o Monte Albán.

En el extranjero han surgido ejemplos notables de recuperación creativa de la cultura arquitectónica prehispánica; el primero es el caso del arquitecto J. Utzon con la utilización que ha hecho, en algunos edificios co-

12

13

14

mo la Ópera de Sidney, de las plataformas y terrazas de Uxmal y Chichén Itzá. En un texto donde explica estas influencias Utzon observa: "Todas las plataformas en México, están ubicadas y organizadas con una gran sensibilidad respecto al medio natural que forma su contexto y siempre las sustenta un profundo concepto arquitectónico. De ellas irradia una fuerza intensa. Al pararse sobre una plataforma se experimenta una sensación similar a la de estar erguido sobre una gran roca... Algunos de mis proyectos recientes están basados en el uso de este elemento arquitectónico: la plataforma." [23] Otro valioso ejemplo de la moderna utilización de las terrazas y plataformas es el parque de Fort-Worth (1975: fig. 13) de P. Johnson. En este conjunto Johnson, un *formalista* sumamente hábil, logra una acertada actualización de estos elementos arquitectónicos que recupera, muy probablemente, de la reconstrucción de Comalcalco (fig. 14).[24]

Más recientes son el proyecto para las oficinas centrales del Grupo Alfa en Monterrey (1980) y el Templo Mormón en el Distrito Federal (1983: fig. 15); se tiene, con estos ejemplos, la versión "Posmoderna" del *revival* Neo-Maya. Los dos casos son ejemplo de una terrible ignorancia, primero de la arquitectura maya que se pretende recrear, y después del contexo físico, social y cultural en donde se ubican los edificios; *Aztecland,* es entonces el desconocido lugar geográfico en donde sitúa la caricaturesca imitación del prepotente colonizador que, irónicamente, ofrece a los nativos una versión "moderna" de su propio pasado.[25]

Es evidente que los diversos intentos que, desde el siglo pasado, se han producido para tratar de aprovechar la arquitectura prehispánica se han situado entre los límites de la imitación y la inspiración; parece también que la gran mayoría de estas obras han sido burdas imitaciones o intentos fallidos de inspiración. Los casos más raros —y por lo tanto vás valiosos— han logrado interpretar y actualizar este valioso legado. Esta tarea es particularmente difícil, ya que en ella subyace un tema fundamental —la dicotomía entre la evolución y la creación artística,— siendo esto sólo una diferencia aparente, ya que cualquier obra conjuga estos dos aspectos. La *recuperación* de la arquitectura prehispánica conlleva, necesariamente, varias etapas de trabajo:

1° Conocerla para poder comprender el uso y sentido que se dio a los elementos arquitectónicos y como éstos establecieron, al integrarse, valiosas obras.

2° Este conocimiento permite establecer los elementos formales básicos que, por analogía —y no por imitación o plagio— se puedan aplicar a un proyecto nuevo y moderno.

11. Arquitecto Frank Lloyd Wright; *a:* A.D. German Warehouse, Richland Center, Wisconsin, 1915; *b:* Barnsdall House, Hollywood, California, 1920; *c:* Charles Ennis House, Los Angeles, 1924. **12.** Arquitecto Juan O'Gorman. Aspecto de su propia casa. **13.** Arquitecto P. Johnson. Parque en Fort Worth, Texas, 1975. **14.** Reconstitución parcial de Comalcalco, Tabasco, según George F. Andrews. **15.** Arquitecto Ricardo Espirit. Templo Mormón de la ciudad de México en la colonia Aragón, 1983. Foto Oscar Olivo (Cortesía Revista de las Artes Plásticas, UNAM).

15

3° Lo anterior debe ser un proceso sumamente cuidadoso y que permita lograr la integración de un conjunto en el que todos los elementos cumplan una función específica; de otra manera sólo se logrará una burda imitación.

Este delicado trabajo es clave para cualquier intento de recreación de una obra determinada; es en realidad el modelo de cualquier trabajo creativo, ya que la creación no se da a partir de nada. Evolución y creación, en este sentido, son simplemente dos fases de un mismo proceso y no pueden disociarse.

La presencia prehispánica en la arquitectura mexicana moderna sólo podrá ser mayor si se conoce, valora y utiliza todo su magnífico potencial y se aplica creativamente; del pasado hay que aprovechar la vitalidad y creatividad que motivaron sus diversas obras y no sus formas —ahora necesariamente vacías y muertas. El pasado, en este sentido estéril, es sólo pasado.

México, D.F., abril de 1986

NOTAS

1. Salazar Luis, *La Arquitectura y la Arqueología,* El arte y la ciencia, No. 9, Tomo 1, México, 1899.
2. Collins P., *Los Ideales de la Arquitectura Moderna,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1970, p. 9.
3. Honour H., *Romanticism,* Icon Editions, New York, 1979, p. 16.
4. Collins P., op. cit., p. 117.
5. Patteta L., *Manera y Formalismo en la Arquitectura Contemporánea,* Editorial Víctor Lerú, Buenos Aires, 1974, p. 160.
6. Kaufmann E., *Tres Arquitectos Revolucionarios,* G. Gili, Barcelona, 1981.
   —Pevsner dedica un estudio sobre resurgimiento dórico y egipcio en: *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño,* G. Gili, Barcelona, 1983.
7. Collins P., op. cit. p. 321.
8. Los neo-estilos fueron usados principalmente en exposiciones y ferias; sin embargo fueron también utilizados con otros fines: por ejemplo el *Neo-egipcio* en cementerios y los "palacios" *Neo-renacentistas* en edificios de la burocracia; para la arquitectura del poder se prefirió el *Neoclásico.*
9. Consultar: Katzman I., *La arquitectura del siglo XIX en México,* UNAM, 1973, México pp. 205-207.
10. Idem, p. 69.
11. Consultar: *La Construcción del Palacio de Bellas Artes,* INBA, 1974, México, pp. 92, 94, 97 y 297.
12. P. Maenz, *Art-Decò:* 1920-40, G. Gili, Barcelona, 1974, p. 142.
13. Amábilis M.; *La Arquitectura Precolombiana de México,* Editorial Orión, México, 1956, p. 32.
14. Idem, p. 30-31.
15. Idem. p. 36-37.
16. Idem, p. 38.
17. Idem, p. 14.
18. Tibol R., *Historia General del Arte Mexicano, época moderna y contempóranea,* Editorial Hermes, México, 1981, p. 414.
19. Wright F. Ll.; *Testamento,* Fabril Editora Buenos Aires, 1961. p. 100. Scully ha consignado la influencia, sobre Wright, de la arquitectura prehispánica. Consultar: *Frank Lloyd Wright,* George Braziller, Nueva York, 1960, p. 24.
20. Wright F. Ll., op. cit. p. 78.
21. Rodríguez Prampolini I., *La Palabra de Juan O'Gorman,* Textos de Humanidades, No. 37, UNAM, México, 1983, p. 156.
22. Idem, p. 158.
23. Utzon J.; *Plataformas y Terrazas,* México en el Arte, No. 11, INBA, México, 1986, p. 65.
24. Andrews G.; *Maya Cities,* University of Oklahoma Press, 1975.
25. Agradezco al Arquitecto O. Olivo su descubrimiento del Templo Mormón: Consultar la *Revista de Artes Plásticas* No. 3, UNAM, 1985, pp. 27-31 (y ver fig. 15).

16. Cómo va evlucionando el concepto de adaptación de temas prehispánicos a través del tiempo; *a:* En el pedestal de los "Indios Verdes", hay un obligado *pot-pouri* de motivos directamente tomados del repertorio mesoamericano; *b:* En las esbeltas columnas de concreto de esta clínica (20). del IMSS en México, D.F., el toque prehispanizante es dado por esta gigantesca "atadura" de inspiración Puuc; *c:* En esta escultura reciente, hecha en Taxco (Guerrero) por un grupo de estudiantes de la Escuela de la Esmeralda y denominada "Escultura al Templo del Viento", las connotaciones precolombinas son mucho más sutiles, sugeridas tan sólo. Fotos Juan Antonio Siller.

16 **a**

b

c

CUADRO 1. PABELLONES DE MÉXICO EN LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES

Año	*Obra arquitectónica o monumento*	*Autor(es)*	*Lugar*	*Observaciones*	*Referencias*
1867	Maqueta del Templo de las Serpientes Emplumadas de Xochicalco en la Exposición de París	—	París, Francia	Primer edificio indigenista no oficial	?
1884-85	Pabellón de México en la Exposición de Nueva Orleans	Arquitecto-Ingeniero José Ramón Ibarrola	Nueva Orleans, Estados Unidos. El monumento se conserva en el parque de la Colonia Santa María de la Ciudad de México	Elementos decorativos de grecas prehispánicas en los remates del pabellón mahometano	(Katzman 1973: 193)
1889	Pabellón de México en la Exposición Internacional de París	Ingeniero Arquitecto Antonio M. Anza Arqueólogo Antonio Peñafiel Escultor Jesús Contreras	París	Primer edificio indigenista oficial	(García 1983: 453-454) (Katzman 1973: 206) (Katzman 1963; 89)
1889	Proyecto del Pabellón de México en la Exposición Internacional de París	Arquitectos Luis Salazar, Vicente Reyes, José M. Alva	París	Proyecto	(García 1983: 452-453) (Katzman 1973: 206) (Katzman 1963: 78-79)
1929	Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de Sevilla	Arquitecto Manuel Amábilis (para Escultor y Pintor, véase la Semblanza de Amábilis, p. 95)	Sevilla, España. Desaparecido. Probablemente se conservó únicamente la escultura de un chac-mool que estuvo en el remate de la fachada principal del edificio. Hoy en el Parque de las Américas en la Ciudad de Mérida	Edificio que planteó la integración plástica con la participación de la arquitectura, escultura y pintura. Fue hecho en estilo neo-maya	Katzman repetidamente la ubica en 1926 debiendo ser 1929 (Siller) (Amábilis, 1929)
1929	Proyecto para el Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de Sevilla	Arquitecto Alberto Mendoza	Sevilla	Proyecto no ganador. Pirámide escalonada hueca a manera de cúpula, con decoraciones inspiradas en la arquitectura maya	(Katzman 1963: 84, 92)
1929	Proyecto para el Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de Sevilla	Arquitecto Ignacio Marquina	Sevilla	Motivos tomados de la arquitectura clásica maya de Uxmal	(Katzman 1963: 84, 92)
1929	Proyecto para el Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de Sevilla	**Arquitectos Manuel Obregón y Alberto Mendoza**	Sevilla	Decoraciones para molduras, relieves, arcos y esculturas tomadas de la arquitectura maya	(Katzman 1963: 84, 92)
1985-86	Pabellón de México en la Exposición Internacional de Vancouver, Canadá	Arquitectos Ernesto Velasco León y Arturo Treviño, y Diseñador Salvador Velasco León	Vancouver, Canadá	Esculturas teotihuacanas sugeridas con alambre reforzado aparente y paneles en fachadas con láminas fotográficas de un códice maya	Documento de la exposición

Juan Antonio Siller, 1986

CUADRO 2. EXPOSICIONES EXTRANJERAS EN ESTADOS UNIDOS* Y EUROPA

Año	*Obra arquitectónica o monumento*	*Autor(es)*	*Lugar*	*Observaciones*
1893	World's Columbian Exposition Chicago	Arqlgo. Edward Thompson	Chicago, EE.UU.	Reconstrucción del Arco de Labná y otras fachadas de edificios mayas
1908	Edificio de la Pan-American Union's.	Arqs. Albert Kelsey y Paul P. Cret	Washington, D.C., EE.UU.	Ahora edificio de la Organización de los Estados Americanos
1915-16	Hotel Imperial y Jardines	Arq. Frank Lloyd Wright	Tokio, Japón	
1925	Obras en North Dakota y principalmente en los Los Angeles	Arq. Robert B. Stacy-Judd	Los Angeles, EE.UU.	Arquitecto nacido en 1883 en Inglaterra, inmigrado a Edmonton, Alberta, Canadá. Emigró a Estados Unidos y finalmente se estableció en Los Angeles
1925	Exposición Internacional de Paris de las Artes Decorativas Industriales Modernas (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes)	Participación internacional de arquitectos de distintos países	Paris, Francia	Uso de un geometrismo de inspiración prehispánica en el diseño de los pabellones
1927	Fisher Theater en Detroit	Arqs. Walls, Clements, Francisco Cornejo, Diseñador Arql. Sylvanus Morley	Detroit, EE. UU.	Un arqueólogo participa, junto con un grupo integrado por un diseñador y arquitectos, en la investigación y el diseño para la ornamentación en estilo maya y en el planfleto: "The Story of the Maya, The Greeks of The New World"
1935	Exposición California-Pacific International	Arq. Richard Requa	San Diego, EE.UU.	La obra fue iniciada en 1933 durante la depresión económica de los Estados Unidos
1933	Century of Progress World's Fair en Chicago	Arqlgo. Frans Blom	Chicago,	La Middle American Research y su Departamento en Tulane, costearon durante cuatro meses los trabajos de campo en la expedición a Yucatán. En la que se hicieron las siguientes actividades: levantamiento de innumerables dibujos, más de 400 fotografías, calcas de ornamentos, 1500 pies de película y muchísimos mapas y planos del Cuadrángulo de las Monjas y edificios aledaños
1935-40	Proyecto para el edificio de la Middle American Research Institute	Arqlgo. Frans Blom	—	Nunca se llegó a realizar por lo costoso que se fue haciendo en los diferentes proyectos presentados

* Información tomada y sintetizada de Marjorie I. Ingle, de su libro *The Mayan Revival Style, Art Deco Mayan Fantasy,* Peregrine Smith Book, Salt Lake City, 1984.

Juan Antonio Siller, 1986

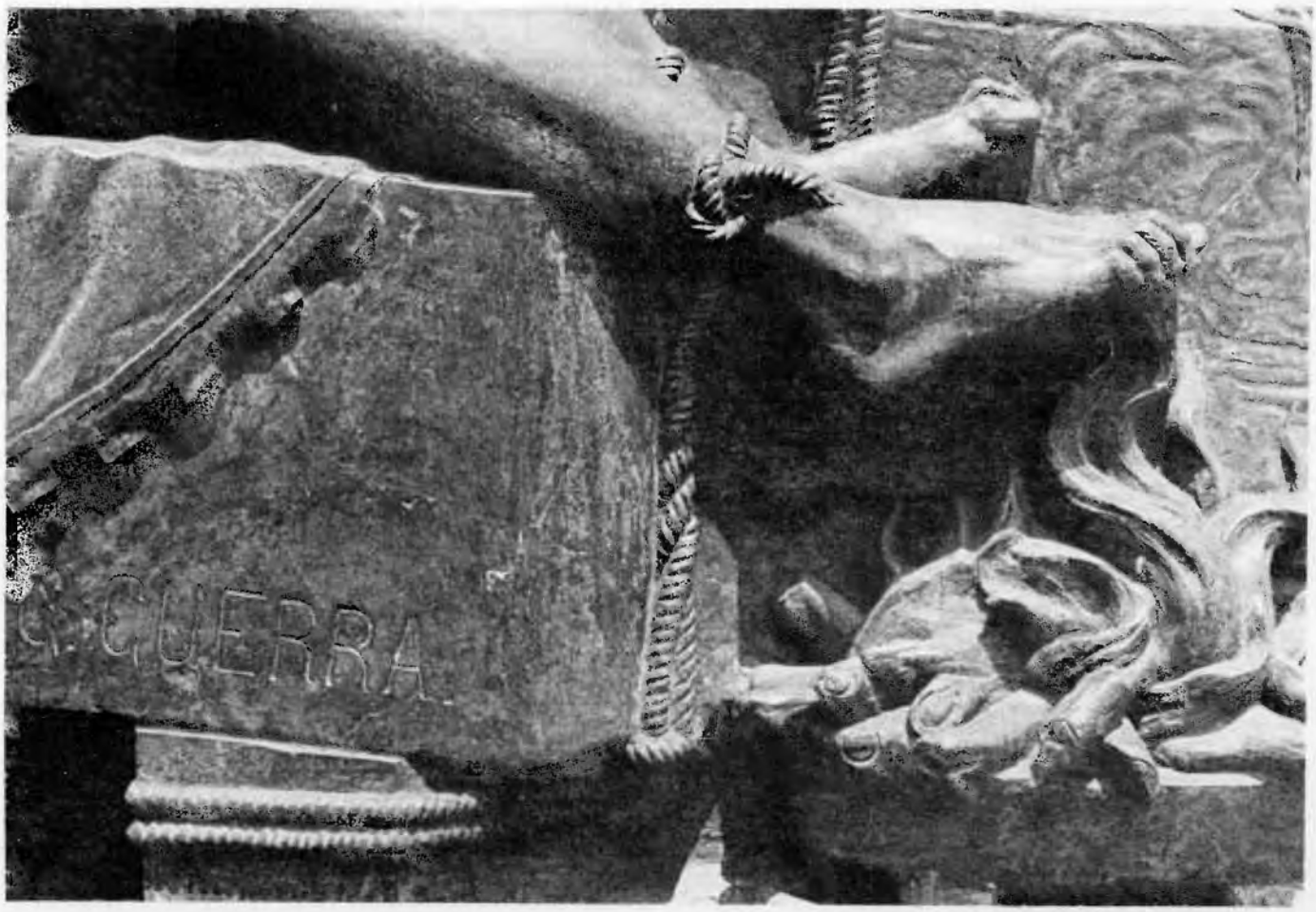
CUADROS SINÓPTICOS

RELACIÓN DE LOS PRINCIPALES EDIFICIOS DE ESTILO NEO-MAYA CONSTRUIDOS EN LA PENÍNSULA DE YUCATÁN

PRINCIPALES EDIFICIOS Y MONUMENTOS CON ELEMENTOS PREHISPÁNICOS EN LA ARQUITECTURA MODERNA MEXICANA

Juan Antonio Siller, 1986

Detalle de la escena del "Tormento de Cuauhtémoc" en el monumento a Cuauhtémoc. Escultura Gabriel Guerra. Foto Juan Antonio Siller.



CUADRO 3. RELACIÓN DE LOS PRINCIPALES EDIFICIOS DE ESTILO NEO-MAYA CONSTRUIDOS EN LA PENÍNSULA DE YUCATÁN

Año	*Obra arquitectónica o monumento*	*Autor(es)*	*Lugar*
Antecedentes			
XVIII-XIX	Escultura del Moro Muza empotrada en la esquina de una casa habitación	—	Mérida, Yucatán
XIX	Museo de Arqueología de Yucatán	—	Mérida
XVIII-XIX	Castillo de San Benito	—	Mérida
Obras contemporáneas			
1906	Arco Triunfal conmemorativo del pueblo maya	—	Mérida
1915	Arco con leyenda en maya	—	Mérida
1915	Templo de la Logia Masónica	Arquitecto Manuel Amábilis	Mérida
1919	Sanatorio Rendón Peniche	Arquitecto	Mérida
1924 ?	Monumento a Felipe Carrillo Puerto	—	Panteón Municipal. Mérida
1928	Casa del Pueblo	Arquitecto Angel Bacchini	Mérida
1925-32	Diario de Yucatán	Arquitecto Rubio Ibarra	Mérida
s.f.	Monumento a Teoberto Maler	Arquitecto-Escultor Leopoldo Tommasi López	Mérida
1926	Monumento a Felipe Carrillo Puerto	Arquitecto-Escultor Leopoldo Tommasi López	Mérida
1928	Monumento a Felipe Carrillo Puerto	Arquitecto-Escultor Leopoldo Tommasi López	Mérida
1934	Monumento a Felipe Carrillo Puerto	—	Mérida. Se encontraba en el Parque de las Albercas posteriormente Parque de las Américas.
1936-38	Escuela Socialista Belisario Domínguez	Escultor Rómulo Rozo	Chetumal, Quintana Roo
1945	Parque de las Américas	Arquitectos Manuel Amábilis Domínguez y Max Amábilis	Mérida
1946	Diario del Sureste	Arquitectos Manuel Amábilis Domínguez y Max Amábilis, Escultor: Rómulo Rozo	Mérida
1945-56	Monumento a la Patria	Arquitecto Manuel Amábilis Domínguez Escultor Rómulo Rozo	Mérida. Paseo Montejo
s.f.	Casa habitación Alberto Vales	Ingeniero Olegario Cantón	Mérida. Calle 54 con 61 núm. 470
s.f.	Casa habitación	Probablemente obra del Ingeniero Olegario Cantón	Paseo Montejo con la calle 47. Mérida
s.f.	Casa habitación Lol-Be	Probablemente arquitecto Amábilis	Mérida. Calles 19 con 22
s.f.	Casa habitación populares	—	Mérida
s.f.	Entrada al Panteón Municipal	—	Mérida
1957	Monumento a la Canción Yucateca y cripta de Ricardo Palmerín	Escultor Rómulo Rozo	Panteón Municipal. Mérida
s.f.	Monumentos funerarios varios	—	Panteón Municipal. Mérida
s.f.	Monumentos en criptas con formas de casas mayas en miniatura	—	Panteón Municipal. Mérida
1976	Restaurant El Faisán y el Venado	—	Mérida
1976-82	Restaurant Ciudad Maya	—	Mérida
1984	Restaurant Internacional	—	Mérida
s.f.	Hotel Camino Real	Arquitecto Ricardo Legorreta	Can-Cún, Quintana Roo
s.f.	Hotel Sheraton	Arquitecto	Can-Cún
s.f.	Hotel en Can-Cún	Arquitecto	Can-Cún
1982	Universidad del Mayab	Arquitectos: Augusto Quijano Axle, Alejandro Domínguez M. y Luis Torres Peraza	Mérida
1983	Casa habitación Espinoza Aguilar	Arquitectos Augusto Quijano Axle y Alejandro Domínguez M.	Mérida
1985	Museo y Centro Comercial en la Zona Arqueológica de Uxmal	Arquitecto Teodoro González de León	Uxmal, Yucatán

Observaciones	*Referencias*
La casa se incendió y posteriormente fue demolida, la escultura se encuentra en el Museo de Antropología de Mérida	(Cetina 1984: 62, 196)
Demolido. La barda exterior con los pilares y una fuente-monumento fueron hechos en estilo neo-maya-	Cetina 1984: 182-183)
Demolido, existía hasta los años de 1940 en la Ciudad de Mérida	(Cetina 1984: 194)
Desaparecido, se hizo para conmemorar la primera visita del presidente Porfirio Díaz a la Península de Yucatán	(Cetina 1984: 92, 256-257)
Desaparecido.	
Desaparecido. Remodelación del templo colonial llamado Dulce Nombre de Jesús, sobreponiéndole una fachada con columnas serpentinas y motivos mayas	Enciclopedia Yucatanense (Cetina 1984: 70)
Arquitectura neo-maya en las fachadas e interiores	Siller 1986
Rotonda de los líderes socialistas. Decoraciones en placas de piedra y en los relieves alusivos. (Gobernador y líder del partido socialista de Yucatán, fusilado el 3 de enero de 1924 SIC.)	Siller 1986
Arquitectura neo-maya	Siller 1986 (Cetina 1984: 58)
Arquitectura neo-maya. Mobiliario interior en el mismo estilo	Siller 1986
Se demolió y la escultura se encuentra en el Museo de Antropología de Mérida	(Cetina 1984: 183)
Motivos ornamentales y escultóricos tomados de la arquitectura maya	Siller 1986
Ubicado al frente de la Casa del Pueblo. Motivos de atlantes y decoraciones mayas	Siller 1986
Inconcluso y demolido. El proyecto era una pirámide escalonada con un templo superior	(Cetina 1984: 233)
Edificio de arquitectura funcionalista con relieves decorados con pasajes costumbristas e indígenas	Siller 1986
Arquitectura, esculturas, estelas, mobiliario con formas y decoraciones tomadas de la arquitectura maya. Un ejemplo único en este género de parque recreativo	Siller 1986
Arquitectura neo-maya, integra relieves escultóricos en la fachada principal de temática prehispánica	Siller 1986
Temática histórica y representaciones con inspiración prehispánica	Enciclopedia Yucatanense. Siller 1986
Motivos tomados de la arquitectura maya	Siller 1986
Motivos mayas en cabezas zoomorfas y antropomorfas, además de cornisas y molduras	Comunicación personal Luis Millet
Motivos decorativos en molduras y pilares similares a los del parque de las Américas	Siller 1986
Motivos decorativos mayas	Siller 1986
Pilares y barda con decoraciones de inspiración prehispánica	(Cetina, 1984: 217)
Relieves con motivos folklóricos y decorativos de inspiración prehispánica	Siller 1986
Motivos decorativos y formas	Siller 1986
Motivos populares	Siller 1986
Decoración neo-maya comercial	Siller 1986
Reproducciones de edificios de la arquitectura maya	Siller 1986
Motivos grotescos de la arquitectura y escultura maya	Siller 1986
Expresión volumétrica escalonada principal	Siller 1986
Volumetría piramidal con escalonamientos para terrazas	Siller 1986
Decoración con grecas en el remate del edificio	Siller 1986
Arquitectura neo-maya	Comunicación Paul Gendrop
Decoración y formas de inspiración maya	Comunicación Paul Gendrop
Arco maya de acceso y alineamiento al eje de la pirámide del Adivino	Siller 1986

CUADRO 4. PRINCIPALES EDIFICIOS Y MONUMENTOS CON ELEMENTOS PREHISPÁNICOS EN LA ARQUITECTURA MODERNA MEXICANA

Año	*Obra arquitectónica o monumento*	*Autor(es)*	*Lugar*
1887	Monumento a Cuauhtémoc	Ingeniero Francisco Jiménez; Escultores Miguel Noreña, Gabriel Guerra y Epitacio Calvo	Paseo de la Reforma e Insurgentes. México, D. F.
1889	Proyecto de Monumento para Tepoztlán	Arquitecto Francisco Rodríguez	Se pensó ubicar en la plaza principal de Tepoztlán, Morelos
1891	Monumento a los Indios Verdes	Escultor Alejandro Casarín, Arquitecto Guillermo de Heredia	Insurgentes Norte. México, D.F.
1894	Monumento a Juárez	—	Paseo Juárez Oaxaca, Oaxaca
s.f.	Monumento a Cuauhtemóctzin	—	Paseo de la Viga. México, D.F.
1900	Proyecto de Monumento a Porfirio Díaz	Arquitecto Adamo Boari	—
1900	Banco de México	Arquitectos De Lemos y Cordes	México, D.F.
1901	Pórtico para la gruta de Chapultepec (elevador y terraza)	Jesús Contreras	Chapultepec. México, D.F.
1904	Tumba de la familia De la Madrid-Béjar	—	Panteón. Colima, Colima
1905	Proyecto de Monumento a Juárez	—	México, D.F.
1907	Proyecto de Monumento a Xicoténcatl	Carlos Noriega	¿ ?
1910	Columna de la Independencia	Arquitecto Antonio Rivas Mercado	México, D. F.
s.f.	Edificio junto a la Catedral de Oaxaca	—	Oaxaca
1924	Monumento en el Estadio Nacional	Arquitecto Manuel Amábilis Domínguez	México, D.F. Desaparecido
1924	Fuente en el Estadio Nacional	Arquitecto Manuel Amábilis Domínguez	México, D.F. Desaparecido
1927	Edificio para la Durkin Reo Motor	Arquitecto Federico Mariscal	Balderas 56. México, D.F.
1928	Edificio para la Inspección de Policía y Bomberos	Arquitectos Vicente Mendiola y Guillermo Zárraga	México, D.F.
1932-34	Palacio de Bellas Artes	Arquitecto Adamo Boari (proyecto original 1903), Arquitecto Federico Mariscal (terminación de la obra y decoración final interior y exterior), Escultor G. Fiorenzo	México, D.F.
1940	Fuente con motivos prehispánicos	—	Casa Humbolt. Taxco, Guerrero
1944	Fuente con motivos prehispánicos	—	Casa Fidel. Taxco.
1940	Monumento a la Raza	Escultor Luis Lelo de Larrea, Esculturas de Jesús Contreras	México, D.F.
s.f.	Teocali Super Club	Arquitecto Max Amábilis	Desaparecido. Colonia Escandón. México, D.F.
1950	Estádio de la Ciudad Universitaria	Arquitectos Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Serrano	Ciudad Universitaria. México, D.F.
1953	Frontones de la Ciudad Universitaria	Arquitecto Alberto Arai	Ciudad Universitaria.
1952	Biblioteca Central	Arquitecto Juan O'Gorman	Ciudad Universitaria.
1958	Mural Facultad de Medicina	Eppens	Ciudad Universitaria.
1952	Mural Auditorio Facultad de Ciencias	Arquitecto Raúl Cacho. Escultor José Chávez Morado	Ciudad Universitaria.
1952	Mural Edificio Economía	Eppens	Ciudad Universitaria.
1950	Edificio Secretaría de Transportes	Arquitectos Augusto Pérez Palacios y Raúl Cacho Murales: Juan O'Gorman José Chávez Morado y Francisco Zúñiga	México, D.F.
1950	Casa habitación	—	México, D.F.
1942-51	Edificio para el Cárcamo del Sistema del Río Lerma	Arquitecto Ricardo Rivas	Chapultepec. México, D.F.
1949-51	Fuente exterior al Cárcamo del Sistema del Río Lerma	Pintor Diego Rivera, Escultor Diego Rivera	Chapultepec
1953	Teatro de los Insurgentes	Pintor Diego Rivera	Insurgentes Sur. México, D.F.
1957	Tláloc	Escultor Diego Rivera	Xochimilco. México, D.F.
1958	Casa habitación de Juan O'Gorman	Arquitecto Juan O'Gorman	México, D.F.
s.f.	Cine Azteca	—	Chihuahua, Chihuahua

Observaciones	*Referencias*
Las formas y motivos empleados fueron inspirados en la arquitectura de Mitla. Leones egipcios, esculturas de guerrero aztecas y pasajes históricos de la conquista.	(Katzman 1963: 89) (Barragán 1983: 450-451)
Nunca se llegó a construir, se proyectó para conmemorar el descubrimiento de la pirámide del Cerro del Tepozteco	(Katzman 1963: 89) (Barragán 1983: 454-455)
Esculturas de guerreros aztecas **Ahuizotl e Itzcóatl**. Los pedestales originales eran de estilo maya y fueron proyectados por el Arq. Heredia	(Barragán 1983: 454-455)
Motivos tomados de la arquitectura de Monte Albán y Mitla. Tableros de escapulario, grecas y molduras	(Katzman 1973: 207)
Elementos prehispánicos	(Rivera Cambas 1880:)
Inspiración prehispánica	(Comunicación *en* Fernández 1967: lámina 307)
Motivos de grecas labradas en piedra sobre una moldura exterior de la fachada	(Katzman 1963: 63)
Proyecto	(Comunicación *en* periódico *El Mundo Ilustrado*, 25 agosto de 1901)
Monumento funerario con tableros y molduras sobrepuestos y un basamento de cuerpos inclinados en el remate superior	(Katzman 1973: 207)
Nunca se construyó. Basamento con tablero de escapulario y grecas en talud; obelisco con motivos escultóricos y molduras de inspiración prehispánica	¿ ?
—	Nelly Robles G., (Comunicación *en* periódico *El Mundo Ilustrado*, 8 septiembre de 1907)
Pebetero con diseño de un huehuetl prehispánico	Juan Antonio Siller
Motivos inspirados en la arquitectura de Monte Albán, la fachada exterior está hecha con tablero-talud de escapulario	Juan Antonio Siller
Decoración con serpientes similares a las de Chichén Itzá	Comunicación Carlos González Lobo
Columnas en forma de órganos	Comunicación Carlos González Lobo
Relieves en escudos de piedra con motivos prehispánicos	(Katzman 1963: 121)
Esculturas de Tláloc, dios del agua, hechas en recinto negro	(Katzman, 1963: 122) (Siller 1986 documentación de campo)
Detalles exteriores de caballeros águila, caballeros tigres, serpientes, grecas, cabezas de coyotes, etc. Interiores, máscaras de Chac, Tláloc y grecas	(Artes de México 191)
La fuente desapareció; tuvo relieves con grecas de Mitla y otros motivos prehispánicos	Juan Antonio Siller
Fuente con la representación de la Piedra del Sol hecha en azulejos de colores de Puebla, máscara teotihuacana y caracoles	Juan Antonio Siller
Basamento con cuerpos escalonados y relieves de serpiente tomados de Xochicalco, cabezas de serpientes y alfardas, escalera en el costado sur. Dos grupos escultóricos de Luis Lelo de Larrea "La fundación de México" y "La defensa de Tenochtitlan" y cuatro placas de bronce del escultor Jesús Contreras que formaron parte del Pabellón de México en la Exposición Internacional de París de 1889	(Katzman 1963: 95-122) (Barragán 1983: 453) (Siller 1986 documentos de campo)
Arquitectura neo-maya utilizando columnas serpentinas, molduras, tamborcillos, etc.	(González 1982: 57)
Integración formal del estadio a los conos volcánicos circundantes a la cuenca de México. Y "escultо-mosaico" de Diego Rivera con piedras de colores con el tema "Antorcha Olímpica" iniciada en 1952 y quedando inconclusa.	(Katzman 1963: 97) (Kassner 1983: 292-293)
Muros inclinados de piedra de basalto simulando estructuras de basamentos prehispánicos	(Katzman 1963: 97)
Decoraciones en los muros exteriores con mosaicos de piedras de colores con una temática de la historia de México. Relieves en piedra de basalto de máscaras y motivos prehispánicos. Obra arquitectónica de la corriente de integración plástica en las artes	(Katzman 1963: 97) (Rodríguez 1982)
Mural exterior hecho por primera vez en México utilizando mosaico de vidrio, la temática fue "El regreso de Quetzalcóatl, La conquista de la Energía"	(Kassner 1983: 94)
Mural de piedra de vidrio llamado "El hombre, la religión y el mundo prehispánico"	Juan Antonio Siller
Decoración en muros exteriores con mosaicos de piedras de colores y temáticas prehispánica e histórica de México. Relieves de cantera de Zúñiga. Muy dañados y con pérdidas durante el sismo del 19 de septiembre de 1986	(Katzman 1963: 98) (Rodríguez 1982) (Kassner 1983: 292-293) (Zurian 1986: 10)
Motivos plásticos prehispánicos	Juan Antonio Siller
Edificio con esculturas de cabezas de serpientes hechas en piedra y colocadas en las cuatro esquinas del edificio y otros motivos prehispánicos	Juan Antonio Siller
Escultura de Tláloc hecha en mosaicos de piedras de colores y motivos alusivos al agua	(Kassner 1983: 290-291)
Mural con mosaicos de vidrio de colores con representaciones prehispánicas bajo la temática: "Historia del Teatro y de la Danza en México"	(Kassner, 1983: 290-291)
Decoración en mosaicos para un espejo de agua y friso	(Kassner 1983: 98)
Desaparecida. Tenía decoraciones hechas con mosaicos y esculturas con motivos prehispánicos	(Katzman 1963: 98) (Rodríguez 1982)
Decoraciones exteriores con elementos plásticos zapotecas, aztecas, grecas, remates, paneles con relieves esculpidos y representaciones antropomorfas	Juan Antonio Siller

s.f.	Banco Mexicano	Arquitecto De Lemos y Cordes	México, D.F.
1945	Edificio de la Lotería Nacional	Ingeniero José A. Cuevas	México, D.F.
1959	Edificio de Aulas	Arquitecto Enrique Yáñez	Centro Médico Nacional. México, D.F.
1960	Unidad habitacional Independencia	Escultor Carlos Chávez Morado, Arquitectos Alejandro Prieto y José María Gutiérrez	México, D.F.
1960	Unidad habitacional "Benito Juárez"	Pintor Carlos Mérida	México, D.F.
1962	Mural en el Hospital de Pediatría	Escultor Federico Cantú	Centro Médico Nacional. México, D.F.
1960	Escuela de Enfermeras	Arquitecto Enrique Yáñez	Centro Médico Nacional. México, D.F.
1960	Hospital de Gineco Obstetricia del ISSSTE	Arquitecto Enrique Yáñez	Conjunto Tlatelolco. México, D.F.
1963	Clínicas números 20, 23 y 24 del IMSS	Arquitecto Enrique Yáñez	México, D.F.
1963	Museo Nacional de Antropología e Historia	Arq. Pedro Ramírez Vázquez	Chapultepec. México, D.F.
1963	Columna del paraguas central del Museo Nacional de Antropología e Historia	Escultor José Chávez Morado	Chapultepec.
s.f.	Hotel en la Ciudad de Ensenada	—	Ensenada, Baja California
s.f.	Fuente a **Nezahualcóyotl**	—	Chapultepec segunda sección. México, D.F.
s.f.	Fuentes	—	Chapultepec segunda sección. México, d.f.
1963	Pintura mural en el vestíbulo del Museo Nacional de Antropología e Historia		Chapultepec
1964	Anahuacalli	Pintor Diego Rivera, Arquitectos: Juan O'Gorman, Ruth Rivera y Humberto Pagelson	México, D.F.
1967	Estación del Metro Insurgentes	—	México, D.F.
1969	Mercado de Artesanías	—	México, D.F.
1972	Edificio Administrativo UPIICSA del Instituto Politécnico Nacional	Arquitecto David Muñoz Suárez	Ixtacalco. México, D.F.
1974	Escuela Colegio Militar	Arquitecto Agustín Hernández	México, D.F.
1976	Despacho del Arquitecto Agustín Hernández	Arquitecto Agustín Hernández	México, D.F.
s.f.	Escuela de Ballet Folklórico de México	Arquitecto Agustín Hernández	México, D.F.
s.f.	Centro de Meditación de Cuernavaca	Arquitecto Agustín Hernández	Cuernavaca, Morelos
s.f.	Diseño para el Drenaje Ciudad de México	Arquitecto David Muñoz Suárez	México, D.F.
1973	Plaza principal de la Ciudad **Nezahualcóyotl**	—	Cd. **Nezahualcóyotl**, Edo. de México
s.f.	Edificio Comercial	Arquitecto	México, D.F.
s.f.	Parque Hundido "Parque Arqueológico"	—	México, D.F.
s.f.	Centro Ceremonial Otomí	Arquitecto Escultor	Sierra de Temoaya, Edo. de México
1982	Edificio de Gobierno de Chiapas	Arquitecto David Muñoz Suárez	Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
983	Templo Mormón	Arquitecto Ricardo Espirit	Colonia Aragón. México, D.F.
1983	Monumento Templo al Viento	Grupo Escultores de la Esmeralda	Cerro del Huizteco. Taxco, Guerrero
1980	Oficinas Centrales Grupo Alfa	—	Monterrey, Nuevo León
Mobiliario			
s.f.	Silla Museo Nacional de las Intervenciones	Propiedad del MNI. INAH	Exconvento de Churubusco. México, D.F.
1925-32	Mobiliario para estancia de oficina	Prop. Diario de Yucatán	Diario de Yucatán. Mérida, Yucatán
1930-40	Sillas Palacio del Ayuntamiento de Cuernavaca	Prop. Ayuntamiento	Ayuntamiento Cuernavaca. Morelos
1930-40	Juego de sala con equipales	Prop. Arquitecto Jorge Zavala	Casa habitación. México, D.F.
1982	Juego de comedor	Prop. Restaurant	Ciudad Maya, Restaurant. Mérida

Detalles de herrería en ventanas, entrada lateral al edificio y lámparas con motivos plásticos de grecas y máscaras prehispánicas	Juan Antonio Siller
	Juan Antonio Siller (Enciclopedia de México, vol. 8 1978:163)
Muros con relieves, incisiones y tallas esculpidos bajo el tema "la evolución y futuro de la ciencia médica en México"	(Kassner 1983: 95)
Motivos escultóricos prehispánicos	Juan Antonio Siller
Desaparecido por el sismo 19 sept. 1985. Representaba motivos prehispánicos inspirados en el Popol Vuh, pintados y grabados en las escaleras	(Kassner 1983:) (Zurián 1986: 10)
Mural hecho en piedra Xaltocan, utilizando motivos temáticos prehispánicos, bajo el título "Quetzalcóatl y Venus enseñando a los toltecas la tecnología". Fue retirado en 864 secciones rescatándose 200 m^2 por el personal del CNCOA del INBA, a consecuencia del sismo del 19 de sept. 1985.	(Kassner 1983: 63) (Zurián 1986: 10)
Detalles de grecas en pretil y tanques elevados así como muretes de la fachada	Comunicación Enrique Yáñez
Volumetría y manejo de claros y obscuros en la celosía de la fachada	Comunicación Enrique Yáñez
Pórtico de la entrada principal con columnas decoradas con molduras de atadura en la parte media del fuste	Juan Antonio Siller
Arquitectura moderna de una gran calidad en su diseño y concepción que retoma el concepto plástico de la arquitectura Puuc, en particular la del edificio del Gobernador de Uxmal, con un cuerpo liso en la planta baja y en un cuerpo superior decorado con una celosía. Utiliza también de este mismo edificio sus proporciones. Y la solución del conjunto del Cuadrángulo de las Monjas en la solución de las esquinas abiertas	Pedro Ramírez Vázquez
Columna de once metros de alto por tres metros de ancho con relieve en bronce con el tema "Imagen de México"	(Kassner 1983: 95)
Decoración en muros exteriores con motivos prehispánicos	Juan Antonio Siller
Motivos de cabezas de serpientes, muros en talud y espejos de agua	Juan Antonio Siller
Reproducciones de cabezas olmecas y de Tláloc hechas en fibra de vidrio, con un muro con motivos prehispánicos hecho en mosaico y espejos de agua	Juan Antonio Siller
Edificio proyectado y construido por Diego Rivera para alojar su colección de piezas arqueológicas en un museo para el pueblo de México en un estilo neoprehispánico	Artes de México
Detalles decorativos en los muros exteriores con glifos en piedra dúluca	Juan Antonio Siller
Decoración de los muros exteriores con grecas inspiradas en la arquitectura de Mitla	Juan Antonio Siller
Diseño moderno a base de una plataforma piramidal	Comunicación David Muñoz Suárez
Arquitectura moderna que utiliza la concepción prehispánica de grandes espacios exteriores abiertos, plazas, volumetría de cuerpos en talud e inclinados y abstracción de mascarón en el diseño de una fachada principal del conjunto. Hay una concepción escultórica con la volumetría de los edificios	Comunicación Agustín Hernández
Elementos prehispánicos tomados de los sitios de Tulum, Tajín, sellos y aplicados con diseño moderno en el proyecto de este edificio escultórico	Agustín Hernández
Motivos prehispánicos en su diseño como escalonamientos, volumetría, arco trapezoidal, etc.	Agustín Hernández
Uso de decoraciones como las llamadas "ventitas" de Ik del Palacio de Palenque en Chiapas	Agustín Hernández
¿ ?	David Muñoz Suárez
Plaza mercado "tianguis", con explanadas, espejos de agua y edificios escalonados a manera de basamentos	(Enciclopedia de México, vol. 8, 1978: 581)
Motivos decorativos de la fachada exterior	Juan Antonio Siller
Reproducciones de las principales esculturas mesoamericanas hechas en fibra de vidrio	Juan Antonio Siller
Estructuras escalonadas simulando basamentos con taludes y decorados con motivos simbólicos Otomí, hechos con piedras de colores. Tiene cincuenta y dos esculturas de serpientes entrelazadas que representan el fuego y los años del calendario indígena prehispánico. Cerca del lugar se encuentra una escultura monumental de un guerrero otomí llamado "Lagartija Negra"	(Guía del Estado de México 1984: 41-42)
Diseño moderno con inspiración en la volumetría exterior del edificio con una representación geométrica de una portada serpentina, alfardas [illegible] mascarón. En el patio interior se utilizó como modelo para tomar sus proporciones y concepto el Palacio de Quetzalpapálotl de Teotihuacán	David Muñoz Suárez
Motivos neo-mayas en sus volúmenes y decoración. Considerado como el primer edificio deliberadamente post-modernista y de un declarado *revival*	(Olivo 1985: 30-31)
Escultura moderna sintetizando un templo maya dedicado al viento en una base que le sirve de columna y una cresteria en la parte superior como remate	Tesis de la Escuela de la Esmeralda
Silla con formas prehispánicas, grecas, motivos, etcétera	Juan Antonio Siller
Mobiliario, sillas, mesa, mecederos con motivos plásticos	Juan Antonio Siller
Sillas del cabildo de inspiración prehispánica en los motivos decorativos de grecas escalonadas, etcétera	Juan Antonio Siller
Juego de sala en cuero y pintado con motivos art-deco y formas decorativas	Juan Antonio Siller
Sillas y mesas de madera con relieves prehispánicos	Juan Antonio Siller

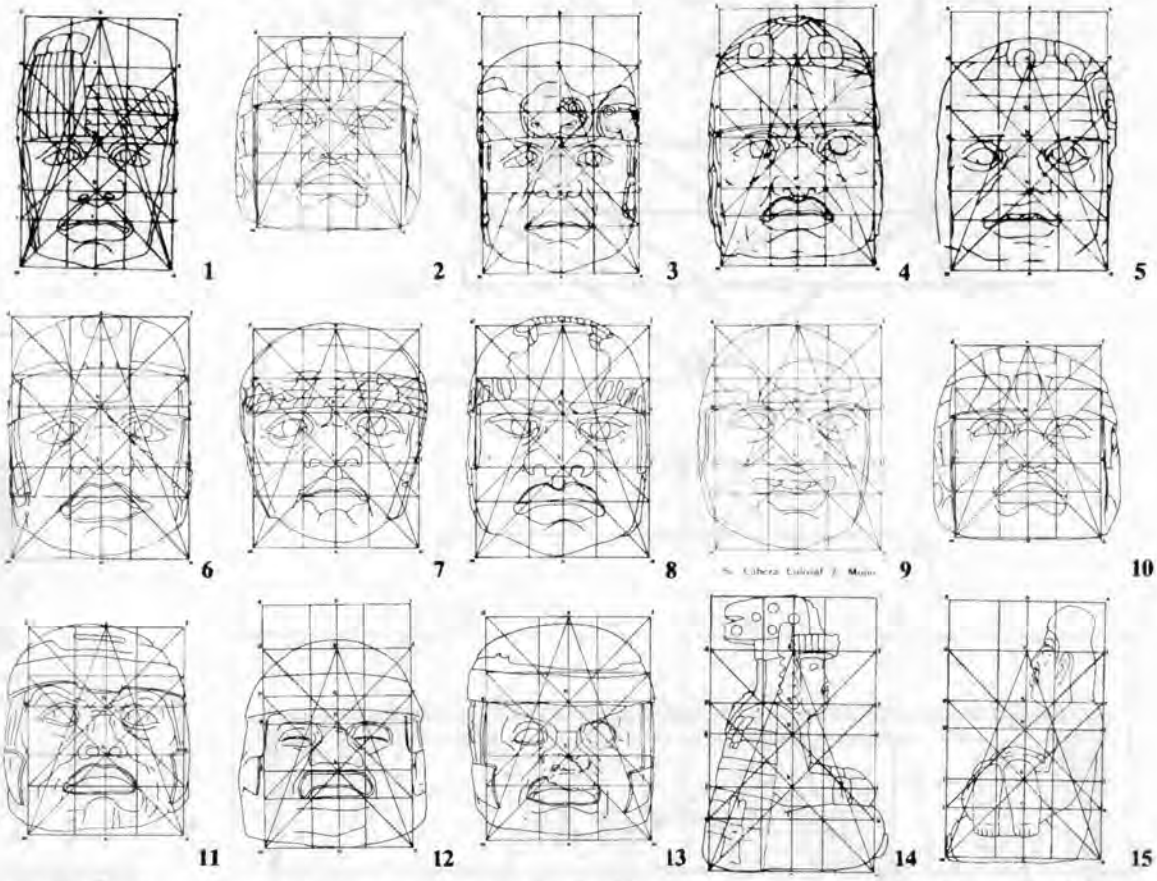
Detalles de esculturas del Monumento a la Raza en México, D.F.
Arriba: Dos de los relieves en bronce de Jesús Contreras.
Abajo: El grupo "La Fundación de México" de Luis Lelo de Larrea. Fotos Juan Antonio Siller.

ESTUDIOS DE PROPORCIÓN EN LA ARQUITECTURA PREHISPÁNICA

Juan Antonio Siller

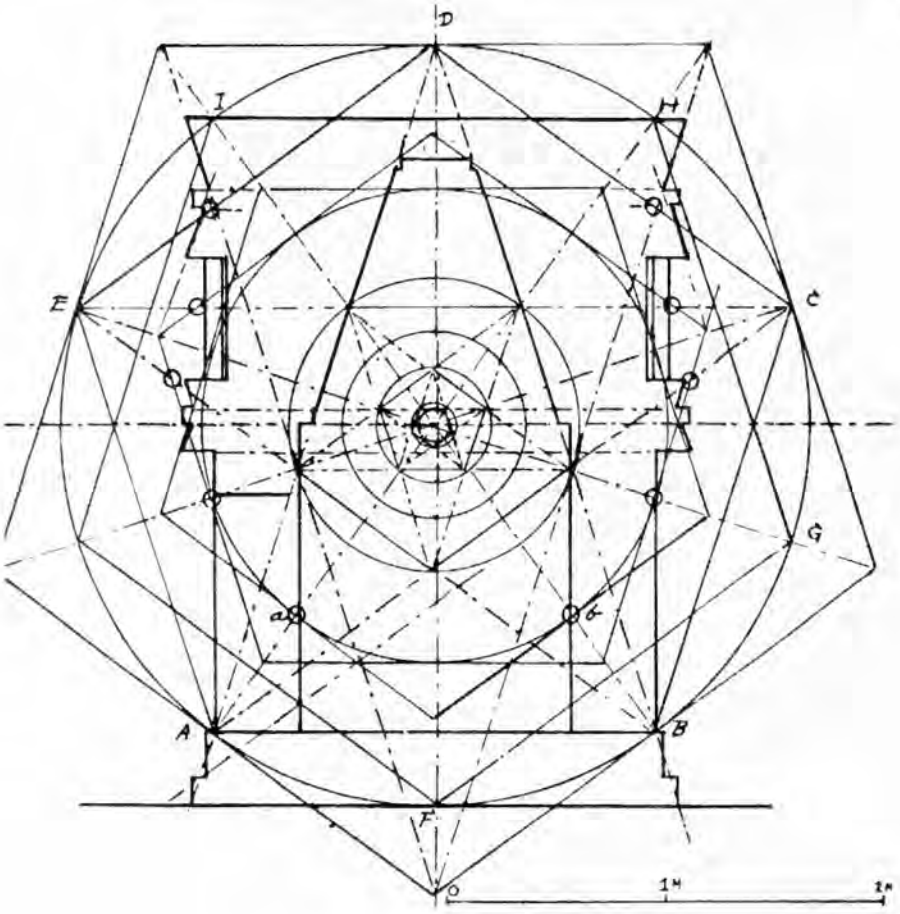
El objetivo de presentar una ficha técnica sobre este tema es el de dar a conocer, a través de una recopilación razonada, los trabajos más importantes existentes hasta la fecha, en los bienes inmuebles y en los bienes muebles —escultura principalmente— que conforman los monumentos arquitectónicos de nuestro patrimonio cultural prehispánico.

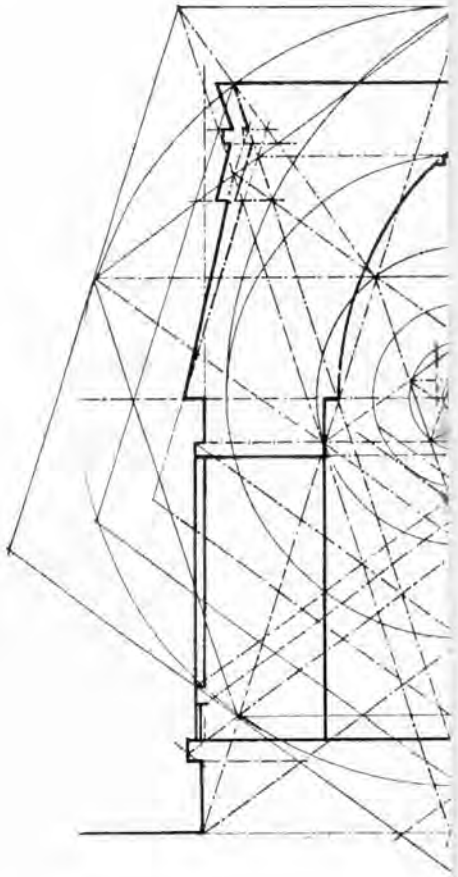
La confrontación de trabajos de carácter multidisciplinario nos parece un punto de partida necesario. Hemos incluido el estudio de la historiadora del arte doctora Beatriz de la Fuente; así como uno de los primeros ensayos sobre esta temática en México, realizado por el arquitecto Manuel Amábilis, respecto a la escultura y arquitectura de la Península de Yucatán; además de la interesante investigación del doctor Carlos Chanfón sobre la estereotomía —y, en general, los ejes de trazo— de la Piedra del Sol y de la importancia que pueden tener éstos. Finalizaremos con los planteamientos que, apoyado desde una nueva perspectiva —el de la arqueoastronomía— ha venido efectuando el arquitecto Arturo Ponce de León sobre las proporciones y orientaciones de las estructuras arquitectónicas mesoamericanas. Esperamos que esta información proporcione al lector una visión general y una motivación para un estudio más amplio y profundo sobre esta materia.



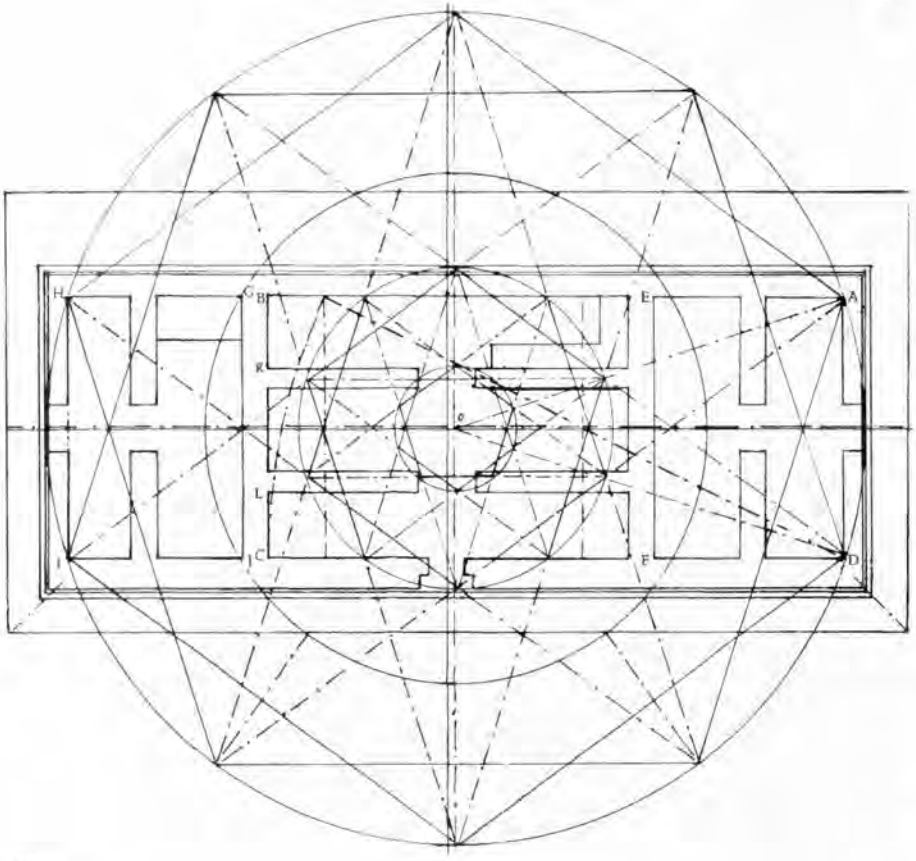
1. Cabeza Colosal 4 (Monumento 4) de San Lorenzo. **2.** Cabeza Colosal 7 (Monumento 53) de San Lorenzo. Son cabezas que, vistas de frente y en una proyección ortogonal, quedan inscritas en un rectángulo de oro con su cuádruple división; es la composición del rectángulo áureo de relación igual a 1.618; es el canon de oro perfecto. **3.** Cabeza Colosal 2 (Monumento 2) de San Lorenzo. **4.** Cabeza Colosal 6 (Monumento 17) de San Lorenzo. **5.** Cabeza Colosal 4 (Monumento 4) de La Venta. Son cabezas que se aproximan a este sistema de composición, pero no se ajustan del todo. **6.** Cabeza Colosal 1 (Monumental 1) de San Lorenzo. **7.** Cabeza Colosal 3 (Monumento 3) de San Lorenzo. **8.** Cabeza Colosal 5 (Monumento 5) de San Lorenzo. **9.** Cabeza Colosal 2 (Monumento 2) de La Venta. Cabezas inscritas dentro de un rectángulo armónico compuesto por cuatro rectángulos de las mismas relaciones armónicas, que se trasladan en la parte media central, de modo que en el rectángulo total falta la sección horizontal correspondiente superior, pero ésta existe sobrepuesta en la sección media. **10.** Cabeza Colosal 1 (Monumento 1) de La Venta. **11.** Cabeza Colosal de Nestepe. Cabezas que se adaptan al mismo canon de las figuras 6 a la 9, pero que muestran como diferencia el que rebasan en toda la extensión de sus lados verticales el rectángulo armónico. **12.** Cabeza Colosal de Cobata (Monumento 1 de Cerro El Vigía). **13.** Cabeza Colosal (Monumento A) de Tres Zapotes, cuya estructura armónica se presenta con profundas variaciones y la adaptación al rectángulo áureo ha perdido su vigor. **14.** Figura humana sedente (Monumento 77) de La Venta, vista de perfil. **15.** Figura humana sosteniendo un niño (Monumento 1) de Las Limas. Figuras sedentes que muestran estos trazos armónicos no únicamente en la vista frontal, sino en vista lateral. Según Beatriz de la Fuente, autora que considera que estas características estilísticas de los grupos que establece, podrían tomarse como orden cronológico de su construcción.

16

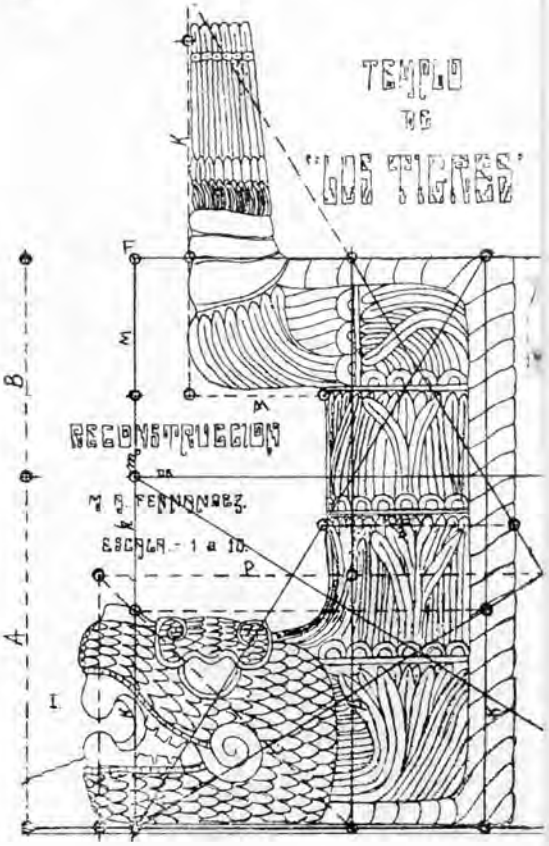

D
I
H
E
C
G
a
b
A
B
F
O
1M
2M



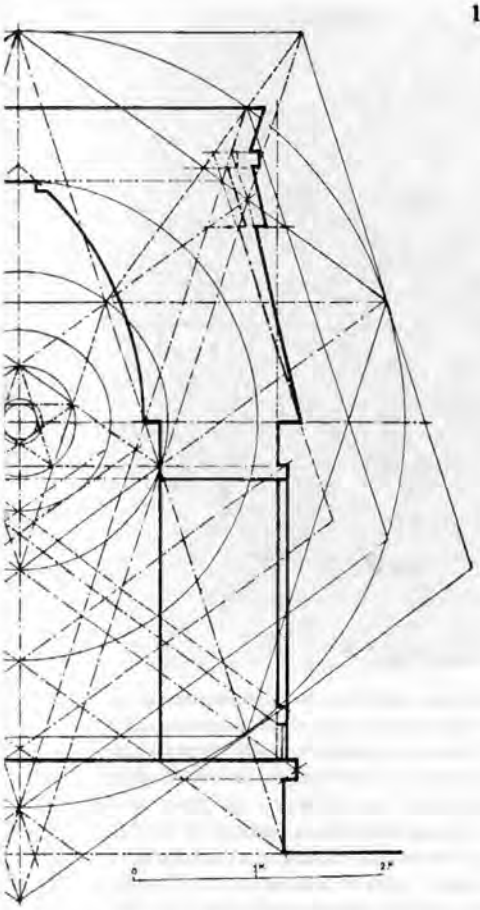
17


H
G
B
A
E
R
L
C
F
D

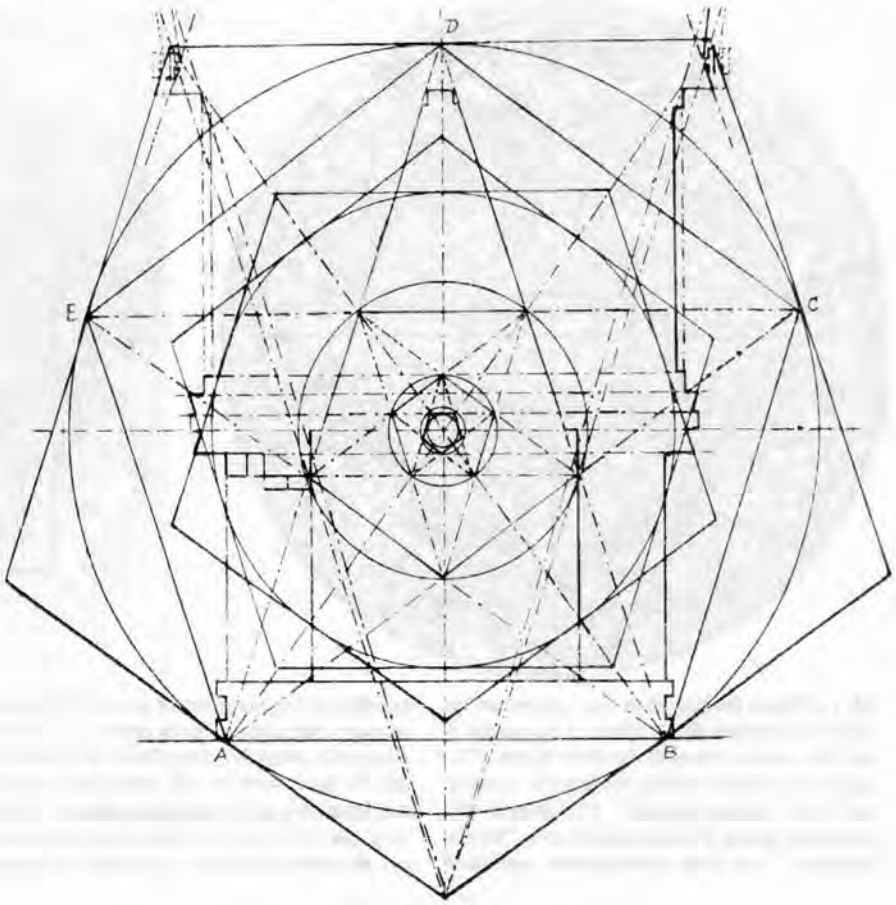
20


TEMPLO
DE
"LOS TIGRES"
RECONSTRUCCION
M. E. FERNANDEZ
ESCALA - 1 a 10
K
F
M
B
A
P
I

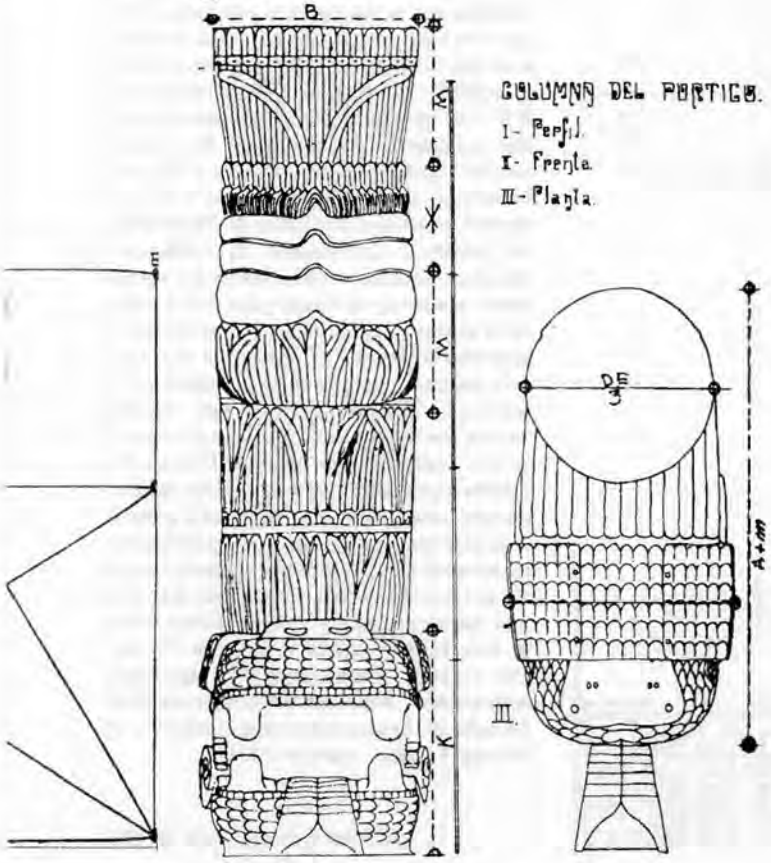
18



19

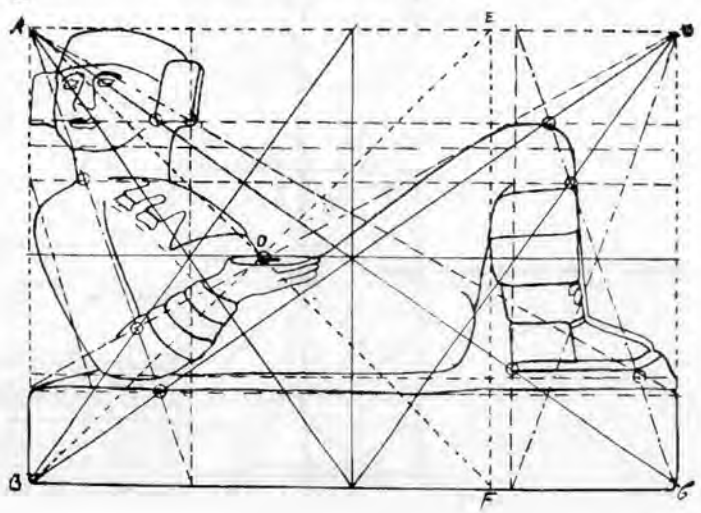


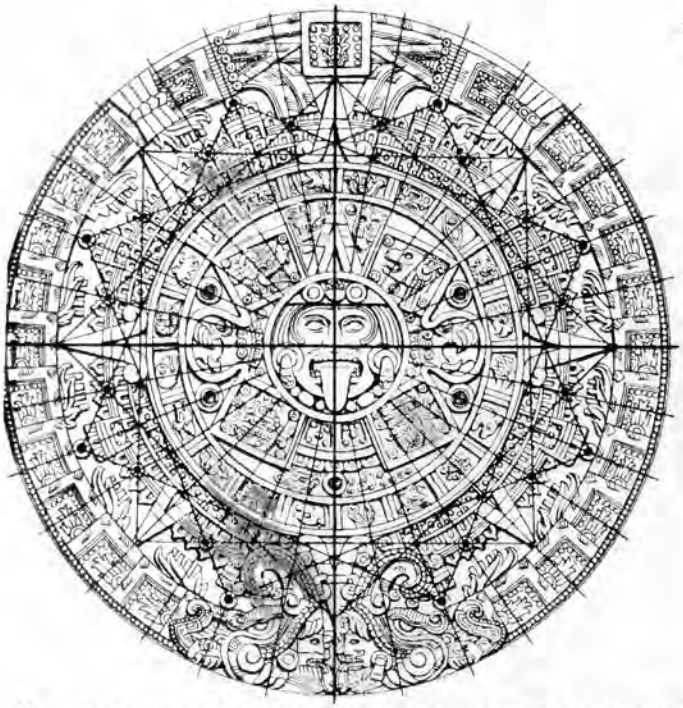
21



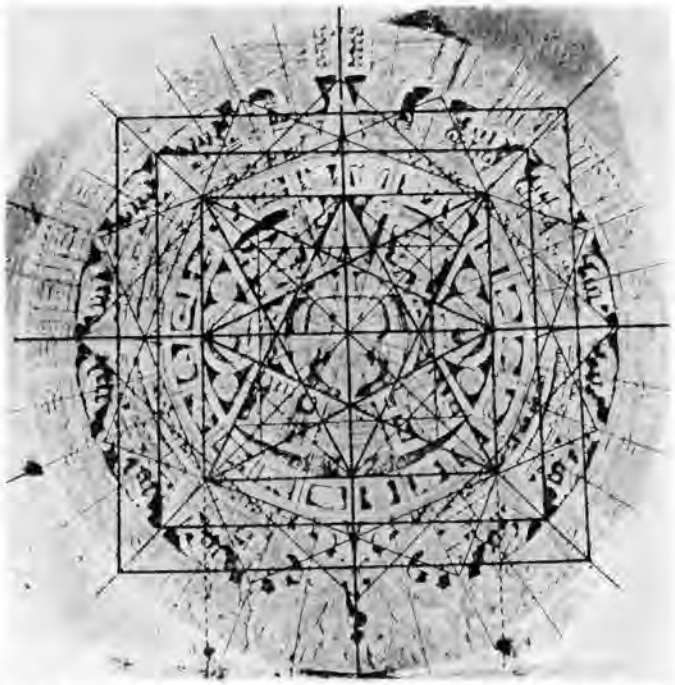
16. Corte transversal del edificio de las Tortugas en Uxmal. Las líneas punteadas definen la moldura media, la cornisa y la bóveda. **17.** Planta del edificio de las Tortugas en Uxmal. **18.** Corte transversal del edificio superior de las Monjas en Chichèn Itzá. **19.** Corte lateral del edificio del Gobernador en Uxmal. **20.** Trazos reguladores de la columna-serpiente del Templo de Los Tigres en Chichèn Itzá. **21.** Columna-serpiente de pórtico vista en alzado y en planta. **22.** Trazos reguladores en la escultura del Chac Mool. Según Manuel Amábilis.

22



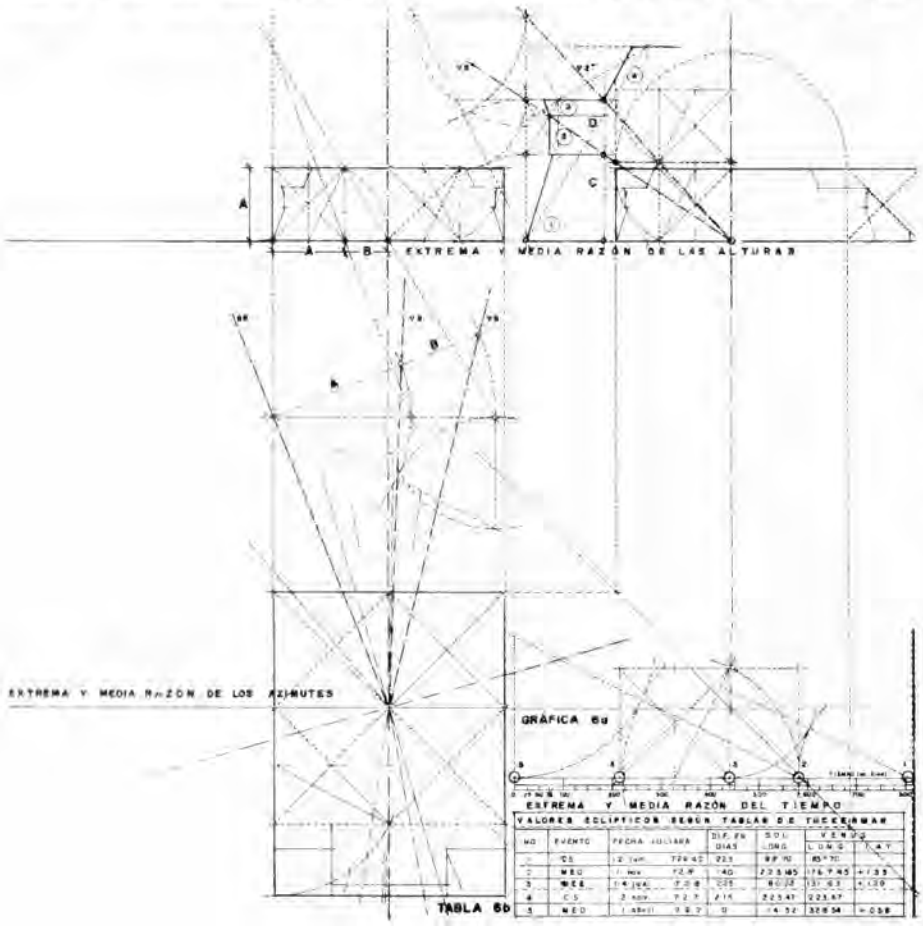


23



24

23. La Piedra del Sol, en la que se aprecian las cuatro posiciones del cuadrado y los treinta y dos ejes radiales trazados. Se observa que la rotación del cuadro define un círculo inscrito, que es el "núcleo central", y un círculo circunscrito, que es el borde interior de la "banda exterior". Los tres sexdecágonos regulares estrellados quedan inscritos en circunferencias labradas parcialmente en la piedra. **24.** Trazos principales sobre la fotografía de la Piedra del Sol. Al no tratarse de una proyección ortogonal, existe una deformación apreciable a simple vista que transforma el trazo circular en elíptico, de excentricidad muy pequeña; los trazos, sin embargo, definidos por intersecciones, no sufren deformación que altere su sentido, aunque el eje mayor geométrico de la elipse no concuerde con el eje coordenado horizontal dibujado sobre la foto. El punto más interesante aquí es la correspondencia perfecta de ejes y líneas de trazos con perforaciones existentes en el monolito, fuera de la zona circular labrada. Se han numerado las perforaciones mayores, dejando las pequeñas cuya coincidencia no es tan clara por la deformación perspectiva. Los agujeros 1 y 2 corresponden con gran precisión a los ejes f f' y g g' que forman entre sí un ángulo de 45°, cuya bisectriz es el eje coordenado B B'. Los agujeros 3 y 4 corresponden a los lados verticales del cuadrado base del "núcleo central". El agujero 5 coincide con el eje D D' bisector de los cuadrantes primero y tercero. Según Carlos Chanfón Olmos. **25.** Pirámide de las Serpientes Emplumadas en Xochicalco, Morelos. Señalización de las posiciones significantes armónicas de Venus y del Sol, a través de la geometría del edificio. Los movimientos aparentes de Venus y del Sol, vistos en el cielo principalmente cuando se hallan cercanos al horizonte, guardan entre sí una relación "áurea" en tiempo y espacio, o sea un número de días y valores angulares en sus diferentes posiciones significantes. La señalización de estos cuerpos celestes en tiempo y espacio, a través de la geometría de los edificios y espacios urbano-geográficos prehispánicos, creemos, propicia que aquéllos contengan también esas mismas relaciones "áureas". Según Arturo Ponce de León H. (Extracto de la ponencia "La sección áurea en Mesoamérica y su significado astronómico" presentada en la Segunda Conferencia de Arqueoastronomía, Oxford", en Mérida, Yucatán, enero de 1986).



Cd. Universitaria, mayo de 1986

LA PRESENCIA PREHISPÁNICA EN LA ARQUITECTURA NEO-MAYA DE LA PENÍNSULA DE YUCATÁN

A la memoria del líder obrero
y campesino Felipe Carrillo Puerto
y al pueblo maya

Juan Antonio Siller*

This research is an extensive compilation which includes a large quantity of graphic material such as maps, photographs, drawings, etc. An analysis in made here of the main architectural projects and buildings constructed with a prehispanic presence of the Neo-Maya *Style in the Yucatán peninsula. These were built during some of the most important historical events such as the Caste War of Yucatán, the Mexican Revolution and the ideological and political fights between several leading groups. During these social, economical and political conflicts, this* sui generis *architecture was developed within several cities of the peninsula, particularly Mérida.*

This architecture was exhibited in international expositions in Mexican pavilions; and we believe that this architecture might have influenced in some ways the architecture of other countries. This research introduces the protagonists of these architectural projects, some of the most representative examples of this Neo-Mayan *style. It involves both historical and modern, public and private buildings, as well as commemorative and funeral monuments, in the Yucatán peninsula.*

1

2

3

1. Un detalle de la Casa del Pueblo en Mérida, del ingeniero-arquitecto Ángel Bacchini, 1928. Foto Juan Antonio Siller. 2. La antigua "esquina del Moro Muza" (hoy 65x56) en Mérida, según J. Adonay Cetina S. 3. El antiguo castillo de San Benito en Mérida. Dibujo Emilio Vera Granados.

El arte prehispánico solia ser visto como un arte curioso por los propios habitantes de la ciudad de Mérida. Durante la conquista se arrasó con el principal sitio llamado T'Ho donde posteriormente se fundó la ciudad colonial de Mérida. De sus grandes montículos se obtuvo el material de construcción para muchos de los edificios que se erigieron sobre el mismo asentamiento prehispánico.

Una escultura procedente de estas ruinas fue colocaa en el remate de una esquina, y se conoció este ídolo maya como el Moro Muza por la impresión que daba de ser una escultura morisca, sobre todo por su vestimenta y tocado (fig. 2). Como era tradición popular, la esquina se identificó como la esquina del Moro Muza y, siguientdo esta costumbre de la ciudad, fue un punto más de referencia.[1] Por muchos años permaneció esta escultura empotrada en este edificio hasta que un incendio destruyó el lugar y aquélla fue trasladada posteriormente al Museo de Mérida. Éstas son algunas de las referencias que tenemos durante la colonia de lo fue la ciudad y la de sus nuevos habitantes españoles. La relación con los monumentos fue en muchos de los casos, si no en su mayoría, la de una fuente para procurarse materiales de construcción, o de unos restos curiosos dejados por los antepasados (los cuales ni siquiera se identificaban bien, sino que se hacían referencia a contextos totalmente diferentes como el musulmán).

Sobre uno de los grandes basamentos se construyó la Ciudadela de San Benito, conjunto colonial que perduró hasta los años cuarenta de este siglo, cuando finalmente se destruyó esta importante edificación hecha sobre una estructura prehispánica. De un dibujo que se conservó se puede apreciar la construcción que corresponde a una edificación remodelada durante el siglo pasado. De dos niveles, almenada, y con ventanas en ambos lados del acceso principal, en forma de arcos mayas (fig. 3). Este detalle es muy interesante, ya que es uno de los pocos testimonios que tenemos de este uso formal en la arquitectura ecléctica del siglo XIX, con elementos

* Arquitecto, Arqueólogo, Maestro en Restauración y Museología, Pasante de Doctorado en Arquitectura, UNAM. Candidato a Investigador Nacional. Miembro del Seminario de Arquitectura Prehispánica de la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, UNAM.

a

4

b

plásticos tomados de formas prehispánicas mayas. Todos estos vestigios desaparecieron y únicamente se conservó este valioso dibujo.

No es hasta el año de 1906 cuando con la visita del presidente Porfirio Díaz, primera que hacía un presidente de México a la Península de Yucatán, se retoma por parte de la burguesía local un nacionalismo regional muy *sui generis,* en el que se pretendía mostrar las raíces y antecedentes de un pasado cultural indígena para mostrárselo al distinguido visitante. Se hicieron muchos arcos triunfales con tal motivo por parte de las distintas colonias de extranjeros e inmigrantes como las de alemanes, turcos, españoles y norteamericanos, destacando para nuestro estudio el que se construyó en nombre del pueblo yucateco (fig. 4), a través de la burguesía dirigente y en el poder, representada por el gobernador Olegario Molina, quien estaba en sus últimos años de gobierno y veía como una gran oportunidad la consolidación de su grupo. Era un antiguo exportador y suegro del mayor representante de la burguesía exportadora, Avelino Montes; burguesía que estaba aliada con una facción de grandes hacendados a quienes hacía importantes concesiones.[2] El arco presentado para esta celebración y como uno de los catorce levantados en la ciudad, se localizaba en la plaza mayor frente a la catedral. Estaba decorado con motivos de mascarones estilizados en el primero y segundo cuerpo, limitados por molduras y molduraciones del mismo estilo, y el vano formado en el arco simbolizaba una especie de boca de una portada de templo. La parte superior no la remataban esculturas indígenas, sino esculturas clásicas que representaban todos los ideales de progreso y modernidad que la oligarquía quería mostrar como sus logros y como proyectos al futuro si se continuaba bajo su dirección.

Vemos, en este curioso nacionalismo de corte chauvinista, un interés por lo prehispánico y sus aspectos culturales únicamente como un pretexto de su discurso político para garantizar su permanencia en el poder. Muestras de este exacerbado chauvinismo fueron la creación con motivos del triunfo de las armas republicanas, de la composición del *Himno patriótico yucateco,* en el cual se cantaba la derrota imperial, al tiempo que se loaba a los soldados nacionales y que se diseñaba una bandera yucateca.[3] Lo que finalmente se ocultaba era su desprecio no únicamente a estas raíces culturales, sino a sus propios representantes vivos, los indígenas mayas, casi exterminados en las Guerras de Castas y en la servidumbre de las haciendas henequeneras, como lo demuestra el censo de 1845 en el que Yucatán contaba con 504,635 habitantes, de los cuales 82,232 pertenecían al distrito de Campeche. Como resultado de la Guerra de Castas, la población de la región se vio mermada en más de un 40%, debido a las muertes de la cruenta lucha, ya que ésta fue una guerra sin prisioneros, amén de otras causas que afectaron ésta, como la fuerte epidemia de cólera que azotó la región, la segregación de la población indígena que se estableció en las selvas del sur lejos del hombre blanco y la emigración durante la guerra, entre 1847 y 1851, a los estados vecinos de Tabasco y Veracruz.[4]

Los constantes movimientos separatistas de Yucatán, ya manifiestos desde los años de 1842 a través del establecimiento de vínculos y relaciones con los texanos, la reincorporación en 1843, y la separación de México en 1846, coincidente con la intervención de Estados Unidos en el territorio nacional, y las luchas indígenas internas —la Guerra de Castas de 1847—, pusieron en una posición crítica las relaciones de la nación con la península. La burguesía buscaba cualquier tipo de vinculación con el extranjero y favorecía la colonización de éstos, con tal que se resolviera su problema interno con las sublevaciones indígenas, las cuales ya estaban fuera de su control. La rebelión fue controlada desde el gobierno central, después de la guerra con los Estados Unidos y de los acuerdos firmados en los que se perdía la mitad del territorio, así como de los intentos separatistas manifiestos hasta ese momento.

Esta situación vuelve a generarse años más tarde cuando las pugnas entre republicanos y monárquicos culminan con la presencia francesa invasora para imponer una monarquía en 1864. La burguesía vio la posibilidad de imponer la paz y el orden, sobre todo después de la destrucción que había sufrido en su economía por los levantamientos indígenas.[5] Su proyecto fracasó pero se vio favorecido más tarde con la dictadura y la instauración de un régimen de explotación hacendaria con el henequén, el *oro verde* con el que la *casta divina* se enriquecería.

Es en estos contextos socioeconómicos y políticos de luchas por el poder y hegemonía entre las burguesías tradicionales hacendarias y la nueva burguesía exportadora, donde se ubica la producción arquitectónica en la Península de Yucatán. Esta burguesía va a encontrar también en la exportación del henequén, la posibilidad de una vinculación mayor con el extranjero,

no únicamente con el capital y la estructura impuesta por éste, sino con las formas ideológicas y culturales de un consumo que se basaba en la obtención de productos suntuarios y de formas y modelos culturales procedentes del extranjero, principalmente de Estados Unidos y Europa. Fueron patrones ideológicos de consumo y reproducción, que se materializaron en todos los aspectos de su vida. Se importaban materiales y arquitectos para realizar los palacetes a la manera de Nueva Orleans y Europa; lo nacional y su cultura era el lenguaje exótico y curioso de los indígenas que se utilizaba para las fiestas de disfraces y los discursos políticos nacionalistas.

La revolución mexicana en su mayor parte pasa casi inadvertida en la península, y no es hasta la llegada en el mes de marzo de 1915 del General Salvador Alvarado, acompañado de un fuerte contingente militar, cuando se inicia la ruptura de la estructura económica, social y política anterior, por la de un nuevo sector democrático burgués y la de un nuevo proyecto político.[6]

Este período habrá de caracterizarse por una constante lucha entre los grupos burgueses locales, las movilizaciones sociales populares y los vaivenes de las luchas y reinvicaciones en el centro de México con el gobierno constitucionalista.

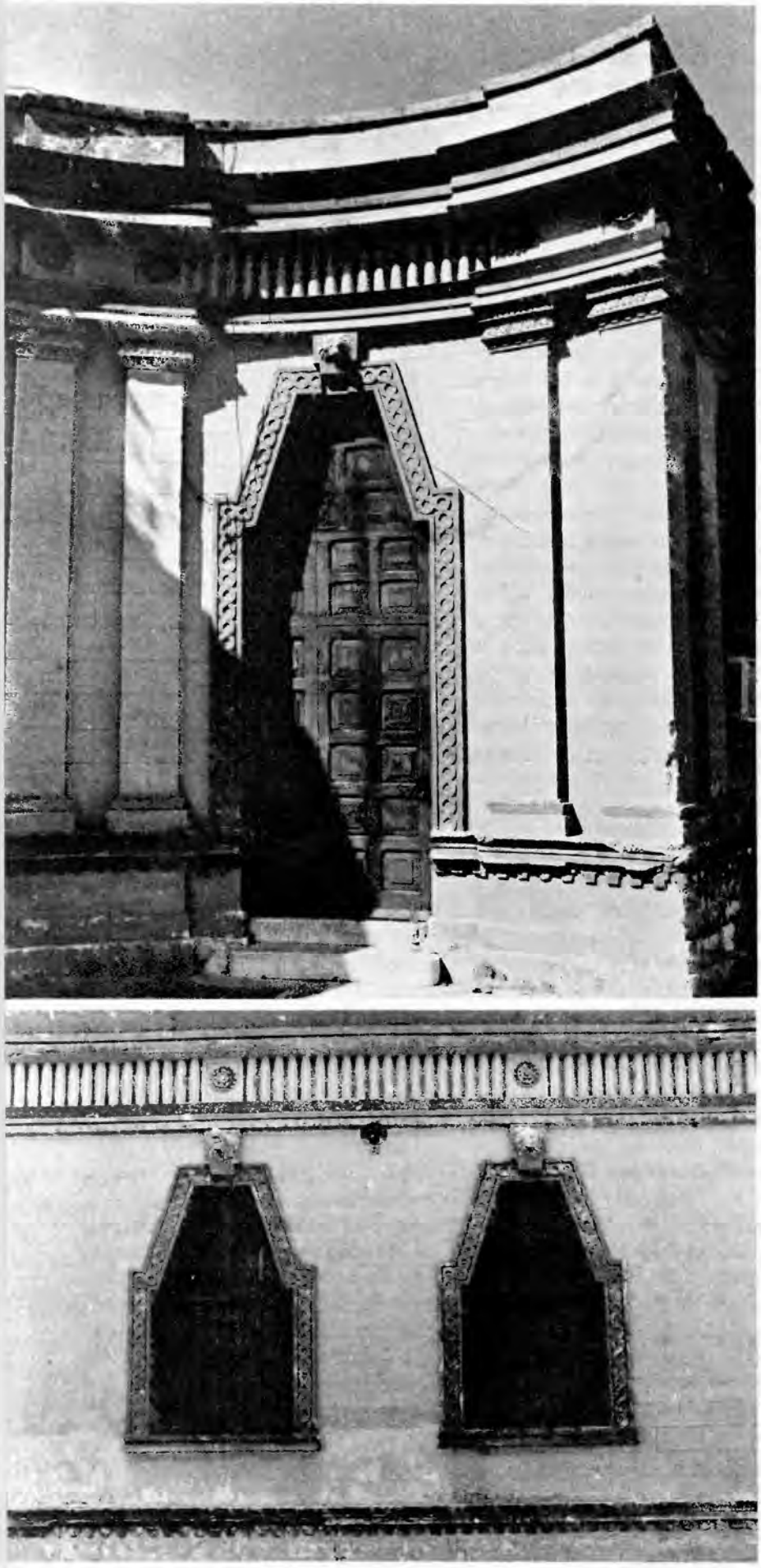
Entre las importantes acciones que lleva a cabo el gobierno de Alvarado está la liberación de los indígenas de las haciendas en las que estaban esclavizados por endeudamientos de todo tipo; y el segundo es el reparto de tierras de los latifundios hacendarios a los campesinos. Esta segunda parte de su proyecto se va a suspender dejando trunca la posibilidad de una liberación en todos sus aspectos.[7] En este ambiente conflictivo y de intensas luchas se va a ubicar la producción de una arquitectura con un lenguaje plástico, formal, retórico, tanto por el grupo oficial gobernante como por la misma burguesía, que reutiliza estos mismos códigos con un contenido diferente. Se va a echar mano nuevamente de un nacionalismo representado por nuestras raíces indígenas y en particular de las más cercanas como son las de la cultura maya.

Esta producción arquitectónica que va a tomar formas copiadas o inspiradas de la arquitectura prehispánica maya, se va a dar en un momento histórico circunscrito a grandes transformaciones y conflictos tanto en lo nacional como en lo internacional: el final de una dictadura y la lucha revolucionaria y la conformación de un nuevo estado mexicano, las luchas internas por el poder y la hegemonía entre los intereses de los distintos sectores de la burguesía, el estado como uno más en la disputa y conciliador de los intereses y demandas de un amplio sector social y popular constituido por la clase media, artesanos, obreros, campesinos y profesionistas liberales. En lo internacional, la Primera Guerra Mundial de 1914-18, la crisis económica de 1929 a 1932 y la Segunda Guerra Mundial de 1939 a 1945. Este es finalmente el contexto en el que vamos a situar las principales obras arquitectónicas producidas entre 1915 y 1956, así como a sus protagonistas.

El principal —pero no el único— de esta corriente estilística y formal es el arquitecto Manuel Amábilis Domínguez. Nacido en Yucatán, realizó sus estudios de arquitectura en L'École Spéciale d'Architecture de París. A su regreso a México realizó obras en la ciudad de Mérida durante el gobierno del General Salvador Alvarado, entre 1915 y 1918, período durante el cual ocupó el cargo de Director de Obras Públicas en el Estado de Yucatán. Entre las obras públicas que llevó a cabo se cuenta la remodelación del antiguo palacio exarzobispal transformado en el Ateneo Peninsular, el pasaje comercial llamado Pasaje de la Revolución junto a la catedral y a un costado del Ateneo Peninsular. También construyó obras particulares de casas habitación, en un estilo clásico francés. Éste corresponde a la primera etapa de su producción arquitectónica, la que va a contrastar con una segunda etapa caracterizada por un marcado nacionalismo y formalismo plástico de influencia prehispánica de la arquitectura maya, que él llamó estilo "maya-tolteca".

4. Arco simbolizando el pueblo maya para los festejos en honor del Presidente Porfirio Díaz en Mérida, 1906; *a:* El arco colocado a un lado de la catedral, en el eje de la calle hoy de la Revolución; *b:* Detalle del arco (véanse también pp. 11 y 13). **5.** Arquitecto Manuel Amábilis. Transformación de la antigua iglesia del Dulce Nombre de Jesús en Mérida, 1915. Fotos J. Adonay Cetina Sierra.

Destaca entre sus trabajos una obra muy temprana realizada en 1915 en un edificio colonial del templo del Dulce Nombre de Jesús, que fue remodelado para ser transformado en la logia masónica de la ciudad de Mérida. Fue hecha con motivos neomayas característicos de ese estilo arquitectónico que a partir de 1918 usará como lenguaje formal de manera permanente. El edificio al que nos referimos desapareció y únicamente tenemos testimonio de una fotografía de su fachada principal, decorada con columnas serpentinas, molduras, un arco y decoraciones tomadas de los sitios arqueológicos de la región. Fue uno de los primeros ejemplos de esta arquitectura que se concibieron para permanecer de modo imperecedero, en contraste con los arcos festivos mencionados anteriormente, los que se hacían con una duración efímera.[7]



6

a

b

6. Dos aspectos de la fachada del Sanatorio Rendón Peniche en Mérida, 1919. Fotos Juan Antonio Siller.

Con la terminación del período de gobierno del General Salvador Alvarado y con la expulsión de éste del Partido Socialista de Yucatán del cual había sido fundador, la influencia del arquitecto Amábilis en las obras públicas se vio disminuida. Quizá debido a su antigua colaboración con el gobierno de Alvarado y a sus posiciones políticas y filosóficas de liberal y masón, no participó en obras que se siguieron haciendo posteriormente, como fue el caso de la Casa del Pueblo, una de las más importantes obras públicas del momento; y otras muchas de carácter social y de salud como fue la construcción del Sanatorio Rendón Peniche en 1919, hecha en estilo neo-maya (fig. 6). La entrada principal de éste es cóncava y remitida del paramento del muro y de la calle. La decoración exterior de puertas y ventanas semeja la forma de un arco maya decorado con motivos entrelazados y con esculturas de cabezas zoomorfas de serpientes sobre los remates de cada uno de los arcos. El acceso principal está formado por pilastras pareadas y columnas a ambos lados, sobre un basamento con una molduración corrida a lo largo del muro y molduras biseladas lisas con decoraciones en las bases y capiteles. El friso está compuesto por molduras medias y superiores con biseles y listeles lisos, con una entrecalle decorada con tamborcillos y paños lisos en donde destacan motivos geométricos en relieve, inspirados en medallones de probable inspiración vegetal. Las ventanas y puertas son de carpintería del mismo estilo, al igual que la herrería de la reja principal decorada con grecas. Lamentablemente el interior no se pudo visitar, y desconocemos al autor de esta obra.[8]

El Partido Socialista Obrero, fundado por Alvarado, cambió de nombre y de dirección al de Partido Socialista de Yucatán, y se reorganizó en previsión de las elecciones para suceder al General Alvarado quien

quería reelegirse. Durante las elecciones salió como vencedor el candidato Carlos Castro Morales, anterior presidente del Partido Socialista de Yucatán y antiguo líder ferrocarrilero, quedando como nuevo presidente del P.S.Y. el líder Felipe Carrillo Puerto. Durante este periodo se llevaron a cabo los congresos de Motul y el de Izamal, con la participación de líderes socialistas de todo el mundo y con la representación de un dirigente bolchevique que tenía la representación de Lenin. Los propósitos más destacados de este congreso eran: la politización de las masas incorporadas al partido y la discusión de las formas de organización que se estaban viviendo, así como las preocupaciones agrarias y agrícolas.[9]

Las luchas sociales se volvieron cada vez más fuertes entre las corrientes populistas y la popular,[10] así como con el gobierno central y la sucesión presidencial de Venustiano Carranza. El líder socialista Felipe Carrillo Puerto llegó al gobierno de Yucatán y lo proclamó como el *"Primer gobierno socialista de América"*. Durante su gobierno se iniciaron una serie de transformaciones en medio de una difícil situación económica, social y política, a la que se tuvo que enfrentar. Para 1920 el partido se reestructuró en un frente más amplio cambiando de nombre al Partido Socialista del Sureste. El primero de febrero de 1922, e líder del Partido Socialista del Sureste Felipe Carrillo Puerto llegó a la gubernatura del estado con aplastante mayoría y apoyo popular. Y como dice Paoli: *"el partido se hizo gobierno"*.[11]

> "La *Plaza Grande* estaba repleta, Felipe Carrillo Puerto hablaba en su lengua a los mayas. Ningún gobernador había hecho eso. El idioma, al igual que la ciencia, la cultura, la técnica, la educación, había funcionado como un medio más de dominación sobre los explotados. El explotador conocía la lengua del dominado. El explotado ignoraba la de aquél. Ahora, la lengua maya era un medio para la liberación. En ese idioma se transmitían los anhelos, las ansias, la ideología, la verdad popular".[12]

Ante las elecciones presidenciales Carranza había decidido apoyar al Ingeniero Bonilla, mientras que el P.S.Y. era partidario de Obregón. Por lo que Carranza decide desbaratar la organización del Partido Socialista de Yucatán, dándole su apoyo al Partido Liberal Yucateco. Con el levantamiento de Adolfo de la Huerta quien quería suceder a Obregón, la burguesía local apoya al general Zamarripa quien toma prisionero a Felipe Carrillo Puerto quien, en juicio simulado, es asesinado el 3 de enero de 1924.[13]

A partir de este momento se inicia la destrucción del partido y de su corriente populista, a través de la corrupción de dirigentes y la asimilación al partido oficial. A pesar de esto las bases formadas por la organización socialista a través de sus ligas de resistencia y movilizaciones de bases campesinas, resistieron hasta ser cooptadas por el partido oficial durante el gobierno del general Lázaro Cardenas.[14]

La obra que realizó el P.P.S. en todos los campos no se puede decir que fue obra de un dirigente, ya que es la participación y toda la labor de todos sus dirigentes y organizadores y base y *amor por la cultura maya* como dice Paoli. Pero sin la participación y entrega de sus objetivos que hizo el líder maya Felipe Carrillo Puerto, el logro que se tuvo no hubiera sido tan importante como se dio. En relación al impulso y desarrollo de un programa cultural,..."Felipe Carrillo Puerto vio claramente que el pueblo maya esclavizado estaba perdiendo sus raíces culturales, su identidad como grupo, sus modos propios de vida, y se dio a la tarea de estimular la reconstrucción de esas bases culturales. Entendiendo que ante la deplorable realidad de los indígenas conquistados y despojados, podía constrastarse con la existencia de una gran cultura maya, testimoniada por las pirámides formidables de Uxmal y Chichén Itzá. Una parte de su estrategia política consistió en hacer motivo de orgullo para el pueblo trabajador, enajenado por criollos y mestizos, el pasado glorioso de los mayas", para lo cual hizo durante su gobierno la carretera que conectaba Uxmal y Chichén Itzá con Mérida y otras ciudades y pueblos mayas.[15]

La construcción de la *Casa del Pueblo*, sede del P.P.S., se inicia con la colocación de la primera piedra el día 1o. de mayo de 1928, durante el gobierno presidencial del general Plutarco Elías Calles. A la inauguración asistió el General Álvaro Obregón en representación personal del presidente, llamándose bajo el nombre del "Templo de las Libertades Públicas" esta nueva sede del partido del que recibió apoyo político durante las disputas para las elecciones para la presidencia de la República después del gobierno de Carranza.

El momento en el que se construye la Casa del Pueblo corresponde a una situación política descendente, y diferente de la que había existido en el P.S.S. bajo la dirección de Felipe Carrillo Puerto. Para 1928, a cuatro años de sus líderes y en un proceso de absorción del P.S.S. al partido oficial, en cuando recibe el mayor apoyo en todos los aspectos, especialmente el económico e ideológico. Es a partir de este momento cuando el grupo en el poder —la burguesía y el partido oficial— toma al P.S.S. y a sus mártires como parte de su discurso e ideología, para ocultar la transformación que se está ejerciendo de la independencia y la fuerza que el P.S.S. había tenido y canalizarlo a otros intereses muy diferentes.

El constructor de esta interesante obra hecha en un estilo ecléctico prehispánico, fue el ingeniero-arquitecto Ángel Bacchini, como lo indica una placa de piedra en la base de unas de las enormes columnas serpentinas de la entrada principal que dice así: "Proyectó este edificio y dirigió su construcción el ingeniero-arquitecto Ángel Bacchini" y no como incorrectamente ha sido atribuido por algunos investigadores, al Arq. Manuel Amábilis.[16]

El majestuoso edificio contaba con

a

b

c

d

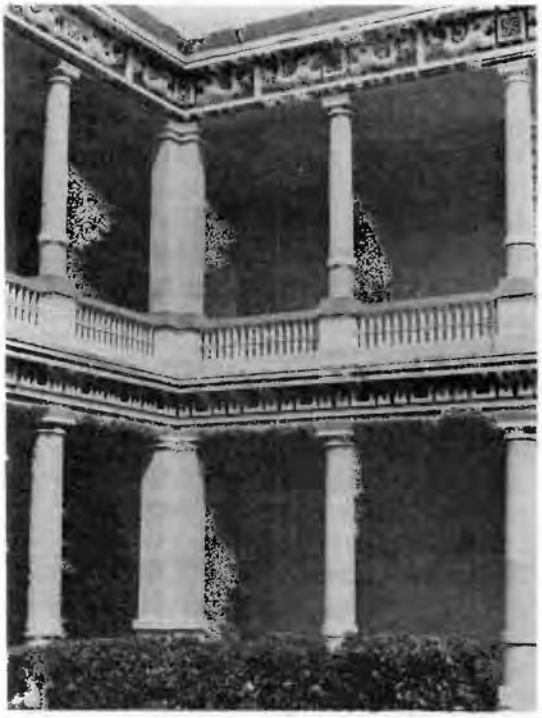
un teatro con capacidad para cuatro mil personas, y en él se habían instalado las oficinas directoras del Partido Socialista del Sureste. Sus demás y numerosos locales se habían destinado para consultorio médico, casino con billares, Instituto Popular de Ciencias Sociales, dormitorios para los miembros foráneos, oficinas de radio (ahí estuvo la primera estación de radio del estado de Yucatán en 1928), sección de prensa, junta de conciliación y arbitraje, bolsa de trabajo, escuela nocturna para obreros, etc. Contaba además con bellos jardines y un muy bien acondicionado campo de deportes y estanque de natación.[17] El costo total de la obra fue de $475,173.04 pesos, y se hizo en el mismo lugar que había ocupado la anterior sede del "Gran Partido Socialista del Sureste", como aparecía rotulado a lo largo su fachada en el antiguo edificio en el año de 1922.[18] A la entrada del edificio se conserva una placa alusiva a la inauguración, que dice... "Al Pueblo de Yucatán con fe propugna por su emancipación económica y su mejoramiento espiritual, dedicó esta institución para que le sirva de estímulo y a ella venga constantemente en busca de nuevos entusiasmos y de más intrépidos arrestos, para no desmayar en la lucha por la consecución de aquellos ideales que sintetizan la aspiración nacional. Alvaro Torre Díaz, 1926-1928 (Tommasi Hnos.)". La Casa del Pueblo tuvo obras de reconstrucción, ampliación y mantenimiento, así como un consultorio médico gratuito para el pueblo y servicio social, durante el gobierno de Novelo Torres, Gobernador Constitucional del Estado.

El edificio se distribuye al frente en torno a un gran espacio abierto, remitiéndose de la traza colonial de la calle y de las casas alineadas a lo largo de ella. Al centro de este gran espacio se encuentra una plaza cívica, delimitada por tres cuerpos que conforman el edificio principal que muestra una gran transparencia a través de sus ventanas, puertas y corredores. Los vanos alternan entre proporciones rectangulares —principalmente en la

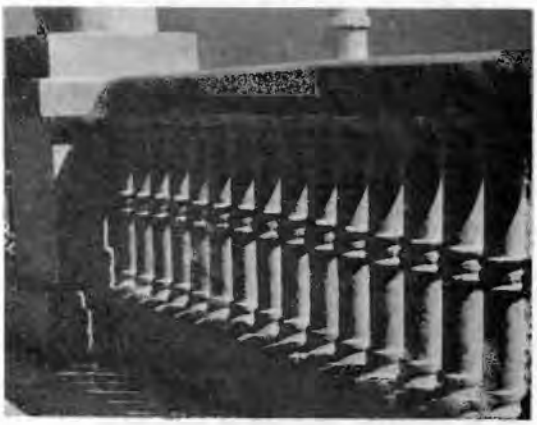
e

f

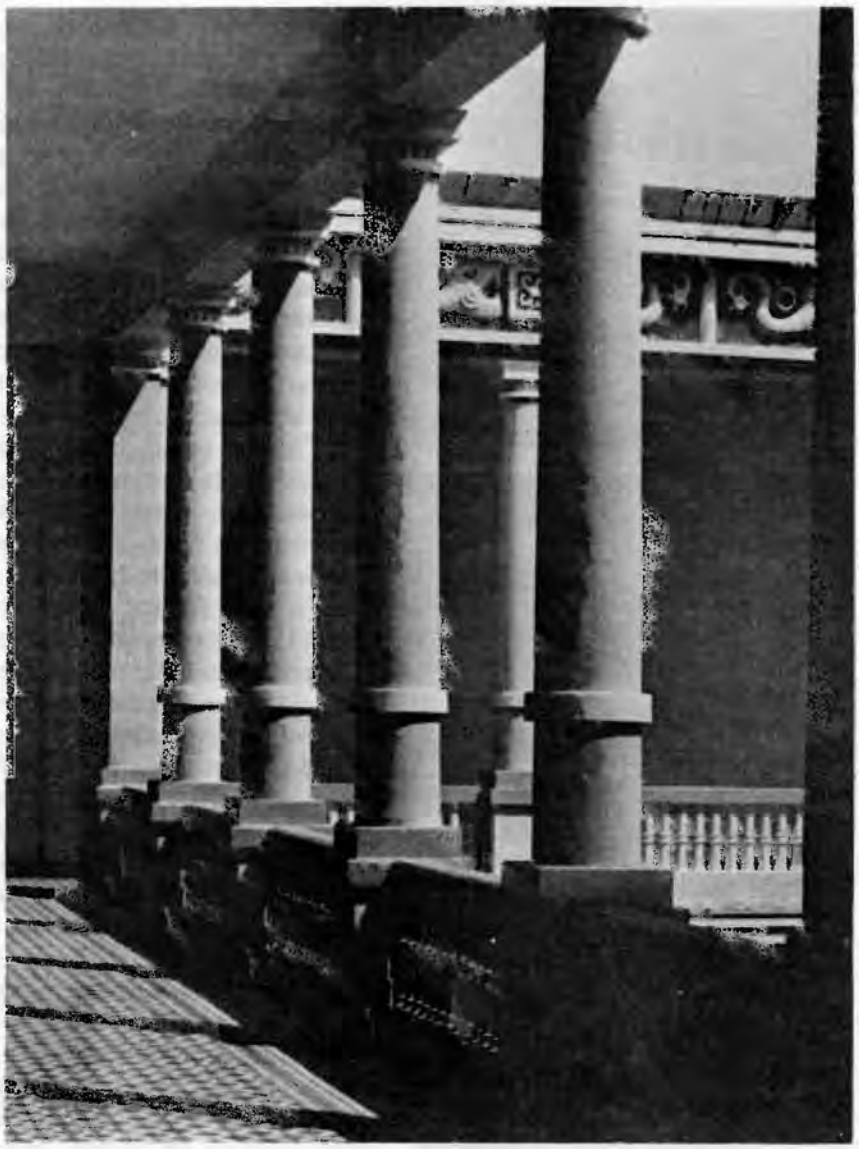
7. Ingeniero-Arquitecto Ángel Bacchini. Casa del Pueblo en Mérida, 1928: *a, b:* Aspectos de la fachada principal, *c:* Detalle de una de las cabezas de serpiente emplumada en el pórtico de entrada; *d:* Otro ejemplo de columnas serpentiformes en la portada de la biblioteca; **e:** Monumento a Felipe Carrillo Puerto, del arquitecto y escultor Leopoldo Tommasi López, 1928; *f:* Detalle de fachada en una de las azotehuelas; *g-j:* Variantes neo-mayas de columnas, pilares, capiteles, balaustres, molduras y frisos. Fotos Juan Antonio Siller.



g



h



j

i

planta baja— y vanos en forma de arco maya en las ventanas y balcones de planta alta, en los que se pueden ver columnillas de atadura a modo de balaustres. La base de todos los paramentos es inclinada, y las molduras en forma de grecas decoran los muros en las molduras medias y superiores, dando un ritmo y una continuidad horizontal que contrastan con la verticalidad de los vanos y guardan un equilibrio con los macizos. Las molduras medias tienen como diseño grecas y cabezas antropomorfas. Las superiores se combinan con columnillas y figuras zoomorfas serpentinas, y todas ellas producen un juego plástico muy rico por el efecto de claroscuro en el conjunto tanto como en los detalles.

La entrada principal y las dos laterales están compuestas por columnas serpentinas que prolongan sus crótalos hasta los balcones del segundo nivel. El acceso principal comunica a través de un vestíbulo con arcos en forma de bóvedas mayas estilizadas, con un patio interior porticado con columnas de bases lisas y capiteles formados por tamborcillos y molduras. Al fondo, y continuando sobre este eje longitudinal de composición, se remata con un teatro a cubierto porticado también en sus dos costados laterales. A los lados de este eje hay corredores que circundan patios con columnas decoradas con molduras de atadura en la parte media de sus fustes, y una gran cantidad de locales que dan a esta circulación tanto

8

9

8. Arquitecto y escultor Leopoldo Tommasi. Detalle de otro monumento a Felipe Carrillo Puerto, Mérida, 1926. **9.** Miguel Ángel Cervera. Proyecto de un monumento a Carrillo Puerto en la Colonia García Ginerés, Mérida, 1934. **10.** L. Tommasi, Monumento a Teoberto Maler, Mérida, 1955. **11.** Arquitecto Rubio Ibarra. Edificio del Diario de Yucatán, Mérida. 1925-32. Conjunto y detalles. Fotos J. Adonay Cetina Sierra y Juan Antonio Siller.

10

en la planta baja como en la alta. Las escaleras flanquean el vestíbulo principal del edificio.

Destacan en este edificio también la calidad de su carpintería en las puertas y ventanas, así como los materiales de los pisos de mosaicos de motivos geométricos, al igual que las celosías y remates de las molduras superiores en la planta alta, todas hechas en el mismo estilo ecléctico de inspiración prehispánica. Los materiales estructurales utilizados en esta obra fueron piedra caliza para los muros de carga, concreto armado para losas, trabes y muy probablemente columnas; los recubrimientos son todos de aplanados de cal.

En la plaza del frente del edificio se levantó un monumento en mármol a Felipe Carrillo Puerto, obra del arquitecto y escultor Leopoldo Tommasi López. Sobre una escalinata se hizo el pedestal del monumento, utilizando esculturas de pequeños atlantes que en forma perimetral soportan la base inclinada, con columnas de atadura en las esquinas y motivos decorativos entrelazados en forma horizontal, y que sirve toda ella para soportar la escultura de una cabeza en metal. Al frente la inscripción de la placa dice "A la memoria del C. Felipe Carrillo Puerto, organizador de las ligas de obreros y campesinos del Partido Socialista del Sureste. Honor al benemérito cuya vida fue ejemplo de amor a la libertad y a los nuevos principios de justicia social. El Gobierno Socialista de Yucatán, 1928".

Del mismo autor tenemos un monumento, anterior a éste, en el Paseo Montejo de Mérida, construido el 24 de enero de 1926 y hecho con piedra de Sotula.[19] El monumento está ubicado en una glorieta sobre dicha avenida principal de la ciudad. Su diseño a manera de esfinge egipcia se combina con elementos prehispánicos mayas en su parte media, en la que se encuentran en alto relieve las esculturas idealizadas en Felipe Carrillo Puerto abrazando a un hombre y a una mujer, con dos personajes inclinados al frente sosteniendo un escudo que tal vez recuerda algunos relieves mayas que soportan a un gobernante, pero con una visión más moderna de la libertad, la igualdad y el trabajo. El monumento se desplanta sobre una base inclinada para continuar con una moldura compuesta de biseles y listeles sobre la que están labrados motivos de pebeteros que circundan todo el monumento; y en la parte superior se remata con una moldura mucho más simple. Una placa al frente dice... "El Gobierno de C. José Iturralde Traconis al Apóstol y Mártir Felipe Carrillo Puerto".

Finalmente, el último y ya tardío monumento que se pensaba hacer a Carrillo Puerto en la colonia García Ginerés a iniciativa de Manuel Cirerol en 1934, fue suspendido por el gobernador Cesár Alayola Barrera y demolida su base, para hacer en su lugar la fuente maya del Parque de las Américas.[20] Se conservaron fotografías del avance de las obras y de la maqueta del proyecto que era el de un basamento sobre una plataforma, al que se ascendía por escalinatas centrales hasta un templo en la parte superior. El autor de este proyecto lo desconocemos y tan sólo nos quedó el modelo de este monumento, de inspiración prehispánica.

Otros de los monumentos como el de Teoberto Maler en el jardín del antiguo Museo Arqueológico e Histórico de Yucatán, también se hizo utilizando elementos decorativos tomados de la arquitectura maya. El monumento, dedicado al insigne investigador de la cultura maya —quien vivió muchos años y murió en Yucatán (1842-1917)— fue obra encargada por el poeta Luis Rosado Vega al escultor Leopoldo Tommasi López; era una fuente que se integraba al monumento con grecas,y una cabeza de serpiente de la que salía agua. El busto de Maler es lo único que se conserva en el actual Museo de Antropología e Historia de Yucatán, ya que el monumento y el museo fueron demolidos.

Otro de los campos de lucha que en este período se dieron fue el de la lucha ideológica y el de la difusión de las ideas. En octubre de 1921, salió a la luz el vespertino *El Popular,* pe-

11

a

riódico que servía de medio para dar a conocer las ideas socialisas y contrarrestar los ataques directos de la *Revista de Yucatán* dirigida por Carlos Menéndez, periódico de posición ultraconservadora controlado por la oligarquía yucateca que poseía la mayoría de las acciones. Este periódico cambió de nombre y, a partir de 1925, apareció bajo el título de *Diario de Yucatán*. El nuevo edificio fue encargado al arquitecto Rubio Ibarra, quien llevó a cabo el diseño en estilo neo-maya, tomando elementos decorativos de distintos sitios arqueológicos de la Península, y utilizando el mismo lenguaje plático que el de los socialistas a los que atacaban iracundamente (fig. 11).

El diseño se basa en el empleo del arco maya en los vanos de acceso de puertas y ventanas para el primer cuerpo, y vanos de ventanas con columnas "de atadura" para el segundo cuerpo, para el que también se emplean molduras con biseles y listeles en la parte media y superior. Estas últimas son decoradas con grecas inclinadas y celosías en los muros y remate del pretil, en cuya parte central destaca una cabeza esculpida en relieve inspirada en una escultura sedente que corona la entrada de algún edificio maya como el de las Monjas en Chichén Itzá. Abajo de ésta aparece el nombre de Diario de Yucatán y las fechas de 1925-1932. El mobiliario de las oficinas fue también hecho en el mismo estilo que el edificio.

Otro diario, el del Sureste, se construyó en 1946 por el arquitecto Manuel Amábilis e hijo, con la participación del escultor colombiano Romúlo Rozo. Es un edificio que propone el uso formal de elementos como tamborcillos, celosías y columnas, pero con un sentido más geométrico y modernista que el del Diario de Yucatán, sin dejar tampoco de emplear la referencia plástica arqueológica (fig. 12). Propone como antecedente e intención histórico-formal la integración plástica con el uso de un gran relieve sobre el acceso principal, representada por una enorme figura zoomorfa de cuyas fauces asoma un pequeño personaje que representa al planeta Venus. Su distribución interior se basa en un sistema altamente funcional de producción y en el empleo de materiales modernos como el concreto armado. El edificio está muy bien logrado y posee una gran calidad plástica y sobriedad.

La articulación mediante la cual la clase dirigente difunde su ideología, es calificada por Gramsci como la organización de la estructura ideológica de la clase dirigente, definiendo este término como "la organización material destinada a mantener, defender y desarrollar el frente teórico e ideológico". Y agrupa a ésta no sólo en las organizaciones, sino también en los medios de comunicación social y todos los instrumentos que permitan influir sobre la opinión pública. Agrupa dentro de estas organizaciones culturales a las siguientes: la iglesia, la organización escolar y los organismos de prensa. Estas últimas tienen para Gramsci un programa implícito o explícito y se apoyan en una determinada corriente. La organización escolar, la prensa y las editoriales cumplen un papel fundamental, puesto que abarcan un campo muy amplio de la ideología y pueden llegar a todos lo niveles sociales. A estos canales de difusión de la ideología, incluye la *arquitectura* y hasta la

b

c

d

12

a

b

c

12. Arquitectos Manuel y Max Amábilis. Edificio del *Diario del Sureste,* Mèrida, 1946; *b:* Detalle de remate, con un bajorrelieve de Rómulo Rozo; *c:* Detalle de tamborcillos encima del rodapié. **13.** Pabellón de México para la Feria Iberoamericana de Sevilla, 1929, según J. A. Cetina S. **14.** Aspectos del Parque de las Américas en Mérida, 1945; *a-b:* Biblioteca José Martí; *c-d:* Fuente semicircular. Equipamiento del parque; *e:* Andador a cubierto; *f-g:* Bancas; *h:* Letrero; *i:* Arco de entrada; *j:* Placa inaugural; *l-m:* Rómulo Rozo. Monumento a la Patria, 1945-1956. Fotos Juan Antonio Siller.

disposición de los nombres de las calles,[22] Como la connotación ideológica que tuvo durante este período en el sureste el uso del color rojo en los edificios. Este color era el de los trabajadores igual que el del movimiento obrero internacional. En Yucatán el Partido Socialista del Sureste en el poder pintó todos los edificios públicos de este color.[23]

En el contexto internacional tenemos por otro lado una serie de ejemplos interesantes de considerar y analizar, como son los siguientes: el Pabellón de México para la Feria Iberoamericana de Sevilla, proyecto del arquitecto Manuel Amábilis construido en 1929. Este proyecto de arquitectura neo-maya —o indigenista como lo llama el autor— es uno de los últimos ejemplos que harán arquitectos mexicanos en este estilo en exposiciones internacionales. Como antecedentes a éste tenemos otros como el Pabellón de México en la Exposición de Nueva Orleans en 1884-85, en donde vemos presentes una mezcla de un estilo islámico y, en los remates del edificio, elementos decorados con grecas de clara inspiración prehispánica; el Pabellón de México en la Exposición Internacional de París, "primer edificio indigenista" del ingeniero-arquitecto Antonio M. Anza y el Antropólogo Antonio Peñafiel en 1889, cuyos relieves escultóricos en bronce fueron reutilizados en el monumento a la Raza de la Ciudad de México; y el proyecto del Pabellón de México a la misma exposición, del ingeniero Luis Salazar.[24]

Otros de los ejemplos dignos de consideración son las innumerables obras que se hicieran fuera de México y la colaboración entre arquitectos y arqueológos en la documentación, diseño y proyectos tanto en Estados Unidos como en México desde el siglo pasado en los pabellones de exposiciones internacionales.[25]

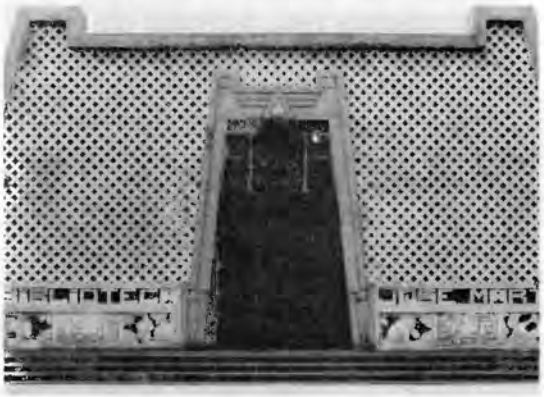
El proyecto de Manuel Amábilis para el pabellón de México en la *Feria Iberoamericana de Sevilla* en 1929, según vimos, tiene como antecedentes en México los pabellones para las exposiciones internacionales de finales

13

del siglo pasado, y se sitúa a los cuarenta años después del último que se presentó con motivo de la *Exposición Internacional de París* en 1889, realizado por el ingeniero y arquitecto Antonio M. Anza en colaboración con el arqueólogo Antonio Peñafiel, como hemos visto que se hizo posteriormente en las exposiciones de los Estados Unidos. Recordemos que para este momento ya en México se habían hecho obras muy importantes en aquel estilo, particularmente en la Península de Yucatán, y en la ciudad de Mérida, como el Templo de la Logia Masónica en 1915, por el propio Amábilis, el Sanatorio Rendón Peniche en 1919, y la casa del Pueblo de 1928, por mencionar algunos ejemplos ya comentados anteriormente. Esta obra, ganadora de un premio internacional de arquitectura, planteó para Amábilis más que la obra misma; una posición teórica —y quizás una de las primeras— sobre el problema de la *Integración Plástica en las artes,* y la vinculación de éstas —especialmente entre la arquitectura, la escultura y la pintura—, así como el cuestionamiento de la identidad nacional ante el embate de las corrientes extranjeras y la penetración cultural. Este debate, que abrió una gran polémica entre los arquitectos y su producción, fue formulada y defendida por el arquitecto Amábilis en forma radical durante los siguientes años de trabajo (sobre la obra del Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de Sevilla, ver la Semblanza de Manuel Amábilis al final de esta publicación).

Dentro de los proyectos para centros de educación que se hicieron en la Península de Yucatán durante este período, destacan dos de ellos, el primero de los cuales fue la Escuela Socialista Belisario Domínguez en

a


b

c

d

Chetumal, Quintana Roo, construida entre los años 1936-38. Si bien no es un edificio en estilo neo-maya, sí presenta elementos de integración plástica como son los relieves con motivos indígenas simbolizando la tragedia y la comedia, y motivos mestizos bajo el tema de la danza chetumaleña, sobre un gran panel de muro en el teatro al aire libre de la escuela. Estos diseños en relieve también están presentes sobre la portada de acceso a la escuela, junto al escudo nacional, el nombre y los años de construcción de dicho inmueble. A lo largo de todo este panel superior que circunda a las aulas, se tienen todos los escudos de los estados de la República Mexicana, flanqueado cada uno de ellos con los símbolos de la hoz y del martillo de la revolución socialista internacional. La obra escultórica es del escultor Rómulo Rozo quien colaboró en infinidad de obras con este tipo de temática. En uno de los corredores se encuentra una placa inaugural que dice: "Escuela Socialista Belisario Domínguez. Este edificio ha sido construido por acuerdo expreso del C. Presidente de la República y bajo la dirección del gobierno. Las obras se ejecutaron durante el período presidencial del C. Gral. de Div. Lázaro Cárdenas, y siendo gobernador de esta entidad el C. Gral. Rafael E. Melgar. Ciudad de Chetumal, Quintana Roo, México, a 29 abril 1939".

El edificio fue hecho con un diseño formal muy sencillo —como todas las escuelas que se construyeron en este momento— dentro de una corriente funcionalista en su distribución y uso de los espacios, y únicamente decorados sus muros con esta temática de inspiración nacionalista. Desconocemos al arquitecto autor de la obra, y no sabemos si se pudo haber tratado del arquitecto Manuel Amábilis, por la estrecha vinculación que conservaba con Rómulo Rozo y por sus conceptos de integración plástica a los espacios desnudos del funcionalismo internacional.

El otro edificio para la educación fue el Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto de la Ciudad de Mérida,

e

f

g

h

i

j

k

l

m

construido por los arquitectos Amábilis, y que se sale de sus planteamientos indigenistas, ya que fue construido mucho más apegado a un estilo funcionalista internacional, con una buena integración a las condiciones locales.

Una de las obras públicas más importantes que se hicieron en la ciudad de Mérida, fue el *Parque de las Américas,* por los arquitectos Amábilis, inaugurado en 1945. La idea principal que lo motivó fue el planteamiento de una unidad panamericana entre todos los países hermanos de Latinoamérica, sobre todo ya que se había dado fin a la gran conflagración armada de la Segunda Guerra Mundial.

El proyecto planteaba, dentro de un gran espacio comprendido por cuatro manzanas que habían sido áreas verdes de la colonia Ginerés, y en donde en algún momento se quiso construir un monumento conmemorativo a Felipe Carrillo Puerto, el cual fue suspendido y demolido. Se propuso la construcción de un centro cultural y recreativo que combinara los espacios interiores y exteriores para establecer un programa arquitectónico en el que estuvieran integrados una biblioteca pública, un jardín de niños, un teatro al aire libre aprovechando lo benigno del clima, y la construcción de una enorme fuente de agua, junto con un conjunto de monumentos a cada uno de los países que representaban esta unidad panamericana.

Se dejó total libertad a los arquitectos Amábilis para el diseño de este enorme espacio, y ellos aprovecharon todas las posibilidades que éste les ofrecía para hacer, en un estilo neomaya, una de las obras más grandes jamás realizadas en este género en toda la península.

Dos placas en piedra, resguardadas en ambos lados por esculturas de una pareja maya, marcan el acceso a un pequeño patio y a la biblioteca dedicada a José Martí. Las inscripciones indican fecha de la inauguración y el ideario de la obra y dicen así:

"Parque de las Américas construido por el gobierno del Sr. Ernesto Novelo Torres, 1942-1945".

"El Gobierno de Yucatán, al rendir homenaje a los países hermanos de América, cumple con el deber de expresar así la fe de México por un ideal panamericano. Inaugurado el 16 de septiembre de 1945 por el gobernador del estado. Proyectaron y construyeron arqtos. Amábilis".

Una placa más se encuentra sobre un cuerpo elevado que, junto con el escudo nacional y cuatro mascarones, sirven de remate a este eje diagonal de acceso a uno de los cuatro conjuntos que conforman el parque.

En un extremo de este patio, decorado con escudos de las naciones de Panamérica, y de las bancas que delimitan este lugar, se encuentra una escultura de piedra de un chac-mool recostado en la posición poco usual de este género de representación, y que tiene un gran parecido a la que aparece en las fotografías del pabellón de México a la Feria Iberoamericana de Sevilla, sobre el remate de la fachada principal.

La biblioteca tiene su acceso por la esquina interior del conjunto y sigue la diagonal que compone cada una de las unidades. Es una gran fachada con celosía y mascarones entrelazados con motivos vegetales, con un águila, un jaguar y un personaje en la parte inferior, y dos paneles de muros con la representación del faisán y el venado. La fachada es simétrica, con una gran puerta al centro —de costados inclinados— y una moldura que la enmarca y sigue la misma silueta que el pretil, que es un listel que parte de las dos cornisas superiores biseladas. En la contraesquina se encuentra el parque infantil Felipe Carrillo Puerto construido con un estilo moderno.

El otro eje diagonal del conjunto lo componen una fuente monumental semicircular, compuesta de columnas serpentinas de las que brotan chorros de agua a un gran espejo de agua con desniveles. Los paramentos del primer cuerpo están compuestos por columnas de atadura. Una moldura media con biseles, listel y tamborcillos separa el segundo cuerpo, decorado por mascarones y grandes grecas escalonadas. Lo remata una moldura superior un poco mayor que la anterior, con remates superiores de almenas estilizadas. Los fustes y capiteles de las columnas están decoradas con relieves de motivos prehispánicos. Una placa en el paramento dice "Arqtos. Amábilis, Víctor N. Ojeda constructor".

El teatro al aire libre, en el otro extremo, se encuentra hundido del nivel del parque, y circundado por una concha acústica con decoraciones interiores y dos pérgolas con columnas lisas y pilares con relieves alusivos a actividades artísticas como la danza, la música y el teatro. Quizás esta solución se inspiró en las columnas labradas de Chichén Itzá.

El mobiliario urbano del parque sigue esta misma idea de hacer uso de elementos prehispánicos, como la solución de las bancas con grecas escalonadas, arcos de acceso al parque con formas de casas mayas, y la misma tipografía empleada para las estelas simbólicas de cada uno de los países o de las placas conmemorativas.

La solución arquitectónica y funcional del uso de los espacios, y la integración ambiental exterior en las áreas recreativas y culturales se adecúan perfectamente a las características locales, con una manifestación muy propia del concepto de estilo y de este momento histórico de una corriente nacionalista, que buscaba su propia expresión de identidad cultural con la copia de elementos formales de nuestras antiguas culturas prehispánicas, como una forma de encontrar nuestras raíces.

Una manifestación ya muy tardía de este eclecticismo es el *Monumento a la Patria,* del propio arquitecto Amábilis en colaboración con el escultor Rómulo Rozo. La construcción de este monumento se inició el 7 de marzo e 1945 y se concluyó el 23 de abril de 1956, con la inauguración, por parte del presidente Adolfo Ruiz Cortínez, de este "Altar a la Patria", como fue llamado.

Localizado sobre el Paseo Montejo de la ciudad de Mérida, presenta dos ejes visuales, uno con un muro convexo en la que destaca sobre el eje central el monumento a la patria con motivos tomados de representaciones estilizadas de elementos mayas, con pasajes históricos de la reforma y revolución en ambos lados. Por la parte posterior con un remate cóncavo, se representan escenas de la historia de Yucatán, así como una alegoría de la fundación de Tenochtitlan con la escultura del águila y la serpiente sobre un nopal, en un islote y en el centro de un lago simbolizado por el espejo de agua de la fuente. En el eje principal se representó en relieve un dios descendente en la parte superior y una enorme ceiba en la parte inferior. Circundando el muro de la fuente están los escudos de todos los estados de la República. El monumento, a pesar de haberse iniciado su construcción cuando estaba en auge este estilo tanto en obras públicas como el Parque de las Américas y obras privadas como el Diario del Sureste, tardó once años en concluirse y constituye uno de los epílogos de esta corriente.

Los ejemplos construidos en este estilo en casas-habitación es muy reducido, y cabría decir que no ha sido un objeto de consumo arquitectónico, ni siquiera una moda, entre la clase media y la burguesía de Yucatán. De las obras que se han conservado, un ejemplo muy temprano lo tenemos en la casa ubicada en la esquina de las calles 54 y 61 y marcada con el número 470, que por los datos que obtuvimos perteneció al Sr. Alberto Vales y fue construida por el ingeniero Olegario Cantón.[26] Construcción romántica de estilo ecléctico, con elementos de inspiración prehispánica como grecas en la herrería, molduras y remates de los pilares de la entrada, arcos con la clave remetida y figuras de cabezas indígenas en las claves de las ventanas del segundo nivel, friso con columnillas y remate del pretil con molduras biseladas y escalonadas. Otra casa construida en fecha más reciente pero que podría ser del mismo autor por su semejanza plástica es la casa del Paseo Montejo con la calle 47. Hoy utilizada por una institución bancaria, presenta la misma solución de ventanas en el segundo nivel, pilares con celosías, molduras biseladas, ménsulas con figuras antropomorfas preshispánicas al igual que las cabezas zoomorfas de la moldura superior (fig. 15).

En la calle 19 con la 22 se encuentra la casa habitación con el nombre de Lol-be (fig. 18), ubicada junto al Parque de las Américas. Es una construcción de un nivel con un pórtico que soportan pilares con relieves de guerreros muy similares a los de Chichén Itzá. Sus capiteles están compuestos por una moldura biselada, tamborcillos y un listel, y sobre los marcos de las ventanas y del acceso porticado corren celosías y una moldura superior de biseles y listel a lo largo de todos los muros. Desconocemos quien sea el autor, aunque podría ser obra de los arquitectos Amábilis por las características empleadas en algunos de sus elementos decorativos.

Fuera de estas obras en la ciudad de Mérida, no hemos encontrado más que tres ejemplos en estilo neo-maya en la Ciudad de México, todos ellos ubicados en la calle de Campeche, una, demolida hace algunos años, era una casa con decoraciones del Puuc; otra, que aún se conserva, tiene únicamente motivos decorativos con celosías muy sencillas en sentido vertical, y fue construido por Castillo y Tommasi en 1930, como aparece en una pequeña placa de azulejo en la fachada. La última de ellas, sobre la misma calle y colindante con ésta, es una casa de dos niveles, que tiene molduras medias y superiores biseladas con columnillas en el friso, copiadas de edificios prehispánicos.

15

16

17

18

19

Algunos ejemplos de casas-habitación con motivos neo-mayas. **15.** Esquina Paseo Montejo y calle 47 en Mérida. **16.** Ingeniero Olegario Cantón. Esquina Calles 54 y 61. Detalles de pilar y herrería. **17.** Detalle de puerta (véase la similitud con fig. 15) **18.** Casa Lol-be, esquina calle 19 y 22 en Mérida. **19.** Casa en la calle de Campeche en la ciudad de México. Fotos Juan Antonio Siller.

20

a

b

c

d

La arquitectura funeraria también se vio influida por esta corriente estilística neo-maya, con manifestaciones diferentes entre los distintos grupos sociales, abarcando desde grandes monumentos funerarios como es el de la Rotonda de los Hombres Ilustres, hasta otras no monumentales y unas fundamentalmente populares.

La entrada al panteón municipal de la ciudad de Mérida presenta motivos neo-mayas en los pilares de las rejas que marcan la entrada principal. La decoración es a base de un murete con grecas escalonadas, celosías verticales y remates con molduras biseladas. La Rotonda de los Hombres Ilustres es un hemiciclo en donde se encuentran sepultados los principales dirigentes y líderes del partido y de las ligas de resistencia del Partido Socialista del Sureste. El lugar fue dedicado a Felipe Carrillo Puerto, quien fue fusilado el tres de enero de 1924. En el pilar derecho del monumento aparece un relieve de una mujer maya con las fechas I, II, MCMXXIV. Los pilares de la entrada tienen relieves con figuras humanas. Sobre la cornisa del muro están representadas grecas de caracoles y sobre el remate grecas escalonadas que corren a todo lo largo. Placas conmemorativas de mármol, decoradas, cubren los muros.

Al frente de este hemiciclo se encuentran enterrados los restos de la historiadora Alma Reed. Es un pequeño monumento con un pilar que soporta una urna con cuatro cabezas de tigres y la figura de un personaje maya sobre el relieve del pilar. Bajo éste se halla el nombre de Alma Reed y la fecha, "junio 17 de 1894-noviembre 20 de 1966". Junto tiene la inscripción "Alma Reed, Historiadora del Cedam, dio a nuestra asociación renombre mundial. Acatando su última voluntad depositamos sus restos en esta tierra, santuario de sus recuerdos. Club de Exploraciones y Deportes Subacuáticos de México, A.C. y Cedam Internacional".

A los lados de la entrada principal al panteón encontramos distribuidos monumentos de tipo familiar con formas de esta misma inspiración y pertenecientes a familias de estratos sociales medios. Algunas muestran únicamente una volumetría muy simple sin mucha decoración, y otras destacan por los elementos plásticos empleados, como entradas en forma de arco maya, tamborcillos, molduras, etc. Pertenecen a distintas fechas, algunas ya abandonadas y otras todavía en uso. Destaca dentro de este grupo la de Ricardo Palmerín, mandada hacer por la Sociedad Artística al escultor Rómulo Rozo. La temática es de una artista maya tocando una guitarra, y de su boca sale una virgula simbolizando el canto. Es un monumento de una gran calidad artística hecho en relieve sobre piedra a la manera de una estela maya.

En los extremos y al fondo del panteón encontramos al tercer grupo de monumentos, los de manufactura popular. Son casitas mayas, hechas en serie con moldes, y de cemento, que guardan su propia individualidad expresiva con las modificaciones hechas al agregarles ventanas, ponerles pórticos con tejas, jardineras, sobreponerles esculturas de ángeles y colores muy vivos. Se encuentran aisladas y combinadas con otras criptas de otro tipo. Otras casitas, con cubiertas a dos aguas con tejas, se localizan alineadas como si fueran la calle principal de algún pueblo de Yucatán. Es en estos ejemplos de manufactura y consumo popular es, en donde encontramos más cercana esta presencia y antecedente de una raíz indígena, que sin recurrir a una decoración prehispánica reflejan un sincretismo y una concepción filosófica mucho más profunda, como el concepto cultural de los pueblos prehispánicos y que podríamos encontrar presente en la translación de la vida y la muerte, manifiesto en la dualidad que se hace, a través de estas pequeñas chozas mayas, del lugar de nacimiento y el lugar de muerte. ¿Acaso no encontramos, entre los antiguos grupos mesoamericanos, la costumbre de enterrar la placenta del recién nacido bajo el tlecuil o fogón, y el sepultar a los familiares bajo el suelo de la casa en don-

de se habita?...Resulta curiosa la sustitución de la cruz de la tumba por una habitación. O el sincretismo que se hace al colocar angelitos sobre los techos de las pequeñas casas. Bien valdría la pena realizar un estudio antropológico más profundo sobre este tema.[27]

Y por último cabe mencionar la producción más reciente que ha habido de esta arquitectura neo-maya, con fines totalmente comerciales, en la propia ciudad de Mérida, fuera de contexto histórico, y haciendo una copia burda de estas formas prehispánicas a escala natural o en miniatura. Carente del contenido ideológico que originalmente motivó la creación de esta corriente, se ha hecho una arquitectura escenográfica, orientada al halago del turista extranjero al ofrecer a éste un ambiente "maya" con escenificaciones "históricas" de luz y sonido, danzas y sacrificios en cenotes, proyecciones de sombras de serpientes descendiendo escaleras, y todo lo que se puede imaginar. Algunos de estos ejemplos son el restaurant *Ciudad Maya 84,* cuya construcción se inició en 1976 y se terminó en 1982. Entre los edificios que tiene están la reproducción de Iglesia y del Caracol, la pirámide del Castillo en miniatura, todos ellos de Chichén Itzá. El mobiliario, el menú y la comida misma, todos con la misma intención fantasiosa y comercial. Otros restaurantes del mismo propietario y estilo son el *Faisán y el Venado,* siendo el más grotesco de los tres el llamado *Internacional* que tiene un gigantesco Chac-mool con focos luminosos en los ojos y recostado sobre una edificación de un nivel compuesta por una mezcla terrible de elementos.

Estos ejemplos nos marcan un fuerte contraste entre lo que fue esta corriente en su momento histórico y lo que ha sido su utilización dentro del diseño moderno de edificios por parte de algunos arquitectos que han querido buscar con intención creativa estas relaciones en cuanto a formas, volúmenes y espacios, y lo que son estas copias ridículas y burdas de la peor arquitectura que se han empezado a hacer en la ciudad durante los últimos años, carentes de toda conciencia y respeto sobre nuestro patrimonio cultural prehispánico e histórico con menosprecio a su ubicación dentro de una ciudad declarada centro histórico por su valioso legado urbanístico y arquitectónico.

Para concluir con este ensayo, que no es sino el inicio de un estudio mucho más amplio sobre este importante tema tanto en la Península de Yucatán como en el resto de la República Mexicana, convendría hacer algunos comentarios finales.

La búsqueda de la identidad nacional y de las raíces de nacionalidd que se quisieron encontrar en las culturas prehispánicas y de su traslado formal a nuestra arquitectura moderna mexicana, cayó en la mayoría de los casos en lo plástico como en lo formal en general, en una copia ecléctica, sin encontrar el verdadero sentido de cómo estos conceptos y elementos culturales se han transformado a través de una aculturación sustitutiva, aditiva o de un sincretismo con un sentido muy dinámico. La cultura no se estanca, sino que se transforma produciendo, sobre la base de la gran riqueza que fue nuestro pasado, una manifestación nueva y creativa. La intención que se manejó en la mayor parte de los casos fue, con un inminente sentido ideológico y político dentro de su discurso, en la obra arquitectónica contreñida y limitada por las copias de una producción arquitectónica de otro momento histórico.

La presencia de nuestro pasado prehispánico quizá no debió hacerse bajo este eclecticismo formal, sino a través de la comprensión de la cultura en su proceso de mestizaje y en su situación actual. Esta permanencia no está en esas construcciones planteadas por los arquitectos que siguieron bajo esas corrientes arquitectónicas, sino que las podemos encontrar todavía en la Península de Yucatán, sobre todo dentro de la población maya en sus vestidos de algodón, en su comida, en su vivienda, en la reutilización de los espacios y la productividad del solar maya, en sus costumbres, hábitos, etc. No se nos presentan tal y como fueron, sino dentro de un proceso de transformación llamado *aculturación.* Esa ahí en este punto en donde deberíamos estar vigilantes en la conservación de nuestra propia cultura y de las experiencias probadas en cientos de años.

Si comentáramos nuevamente los ejemplos arriba mencionados y los confrontáramos con las "ventajas de

21

a

b

c

20. Ejemplos de arquitectura funeraria con elementos neo-mayas. **21.** Aspectos del restaurante *Ciudad Maya 84* en Mérida. Fotos Juan Antonio Siller.

una modernidad", encontraríamos que muchas de éstas no lo son tanto como nos podrían parecer a primera vista. En una región con un medio ambiente como el de la península, una ropa de nylon estaría en desventaja con respecto a la de algodón que usa la población campesina. La transformación que se hizo a un monocultivo sustituyendo el del maíz por el del henequén ocasionó graves daños en la alimentación de la población a finales del siglo XIX e inicios del XX, además de la situación actual que prevalece con las importaciones de alimentos del extranjero o del resto del país.

La vivienda tradicional adecuada al medio natural de la región, en cuanto materiales, sistemas constructivos, orientación, ventilación, asoleamiento, etc., en relación con las viviendas de espacios mínimos que construyen nuestras instituciones de la vivienda, hacen resultar éstas inhabitables y carentes de todas estas experiencias que nos brindan las viviendas campesinas. Estudios que se están realizando recientemente están viendo la posibilidad de rehabilitar nuevamente el solar maya en las regiones donde éste se ha perdido, y por lo que culturalmente éste significó como una pequeña unidad de autoconsumo familiar. Podríamos citar innumerables ejemplos de lo que nuestra cultura nos puede ofrecer cuando la conservamos, la evaluamos y la hacemos parte de nosotros.

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento por la invaluable ayuda y orientación que siempre recibí en mis viajes a la ciudad de Mérida, para la elaboración de este trabajo, del arqueólogo Luis Millet, con él que siempre había un monumento nuevo a visitar; así como las que compartí con el arquitecto Pablo Chico Ponce de León en estas incansables búsquedas en la ciudad y con la documentación existente que pudimos consultar. De la Escuela de Arquitectura de Yucatán, quiero agradecerles de la misma manera a mis amigos arquitectos Fernando Medina, director de la misma, y a los profesores, arquitectos Roberto Ancona, Carlos Castillo Zavala, Enrique Urzaiz Lares; y al arquitecto Raúl Ancona, del Centro Regional de Yucatán del INAH.

Cuernavaca, septiembre de 1986

NOTAS

1. Luis Millet y Víctor M. Suárez Molina, *Estampas Meridianas*, pp. 37-54. En su libro y en comunicación personal con Luis Millet, me comentó la costumbre y tradición que existía dentro de la ciudad de Mérida de tener como puntos de referencia y orientación, el nombre asignado a las esquinas, el cual podía ir acompañado de alguna referencia visual como el de una escultura, como fue el caso de tantas de ellas: la del elefante, la del moro muza, la esquina del zapatero, etc.
2. José Francisco Paoli y Enrique Montalvo, *El Socialismo olvidado de Yucatán (elementos para una reintepretación de la Revolución Mexicana)*, p. 41.
3. Iván Menéndez, *Lucha Social y Sistema Político en Yucatán*, p. 62, *apud.* José Adonay Cetina Sierra, *Historia Gráfica de Yucatán 1542-1984*, p. 203.
4. *Ibídem*, p. 61.
5. Menéndez, *op. cit.* p. 62.
6. *Ibídem*, pp. 65-68, *apud.* Paoli *op. cit.*
7. Cetina, *vid. supra*, p. 70.
8. No tenemos la certeza del autor de esta obra. Algunos la han atribuido al arquitecto Manuel Amábilis, pero no creemos esto, ya que para 1918, con la salida del general Salvador Alvarado, su participación en las obras públicas oficiales se vio disminuida; a menos que la obra haya sido iniciada desde antes de la salida de aquél, ya que se terminó en 1919. Apuntamos que es necesario investigar más detenidamente y aclararlo.
9. Menéndez, *op. cit.* p. 70, y Paoli, *op. cit.* p. 67.
10. Paoli, *Ibídem*, p. 88.
11. *Ibídem*, p. 163.
12. *Ibídem*, p. 164.
13. *Ibídem*, pp. 90, 73
14. *Ibídem*, p. 75. Por *cooptado* se entiende: elección de una persona como miembro de una sociedad o cuerpo mediante el voto de los asociados.
15. *Ibídem*, p. 91.
16. Carlos González Lobo, "Arquitectura en México durante la cuarta década", p. 62, dice: "Y tras defender su credo, el autor (Amábilis) de obras extraordinarias como la Casa del Pueblo Felipe Carrillo Puerto en Mérida, arremete:..."
17. Cetina, *op. cit.* P. 58.
18. *Ibídem*, p. 203.
19. *Ibídem*, p. 166.
20. *Ibídem*, p. 233.
21. Paoli, *op. cit.* p. 156.
22. Huges Portelli, *Gramsci y el bloque histórico*, pp. 23-25.
23. Menéndez, *op. cit.* p. 81.
24. Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, pp. 205-208.
25. Marjorie I. Ingle, *The Mayan Revival Style. Art Deco Mayan Fantasy*. Los datos proporcionados por esta cuidadosa investigación sobre dicho tema en los Estados Unidos, nos han permitido conocer, en forma mucho más amplia y en un contexto internacional, este fenómeno y su relación directa con la producción en México. De esta publicación tomamos lo referente a las exposiciones internacionales, obras y arquitectos que las produjeron.
26. Por comunicación del arqueológo Luis Millet, y facilitada a él por el arquitecto Raúl Ancona, tuve la información de que la casa ubicada en la esquina de las calles 54 y 61 con el número 470 en la ciudad de Mérida, perteneció al Sr. Alberto Vales y que fue construida por el ingeniero Olegario Cantón.
27. Paul Petrescu, *La habitación campesina en Rumania*, pp, 5-24, ofrece un interesantísimo prólogo del antropólogo Carlos Margain, respecto a algunas experiencias sobre uso y costumbres de los grupos indígenas en relación a sus vivienda y a los cambios a vivienda de diseño moderno. Sobre el fuego de los hogares de las casas indígenas nos dice: "...el fuego del hogar, centro vital de la casa porque ahí es donde se preparan y cocinan los alimentos de la familia, debe estar a ras del suelo porque es en este sitio, en ese preciso pedazo de tierra, en donde han sido enterradas las recortadas placentas de los hijos —y quizá con anterioridad las de los propios padres— después de nacer. Es decir el suelo, esa pequeña porción de tierra sobre la cual se enciende el fuego del hogar, tiene un significado muy especial y de evidente carácter y profunda raigambre humana, para todos y cada uno de los miembros de esa familia de campesinos. Por generaciones y durante siglos han vivido de la tierra— por eso ella es la Madre Tierra— a la que se sienten pegados *desde que nacen, mientras viven, y, al final, a ella van a dar cuando mueren*". Las pequeñas casistas todas ellas conservan un pequeño fuego interior con veladoras.

BIBLIOGRAFÍA

ACERETO VILLAFAÑA, Manuel y Manuel RIVERA ARJONA
1985 *Parque de las Américas*, Trabajo aca-

démico de Historia, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yucatán, Mérida.

AJA, Marisol
1982 "Juan O'Gorman", *Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX 1900-1980*, Vol. 2, *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, No. 22-23, pp. 9-48, México.

AMABILIS DOMÍNGUEZ, Manuel
(Ver la bibliografía citada en la semblanza pp. ...)

BERNAL, Ignacio
s.f. *Tesoros del Museo Nacional de Antropología de México*, Daimon, Barcelona-México.

CABRERA CERVANTES, Gustavo, Elio ESTRELLA ARCE, René LORIA MENDOZA, José POOT MUGARTE y Carlos RIVAS RÍO
1985 *Análisis Arquitectónico del Parque de las Américas*, Trabajo académico de Historia, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yucatán, Mérida.

CÁRDENAS RUBIO, José, Alejandrina MANGAS AGUILAR y Jorge MEDINA AZARCOYA
1985 *Diario de Yucatán*, Trabajo académico de Historia, Escuela de Arquitectura de Yucatán, Mérida.

CETINA SIERRA, José Adonay
1984 *Historia Gráfica de Yucatán 1542-1984*, Gobierno del Estado de Yucatán, Mérida.

CRUZ DOMÍNGUEZ, Landy Karla, Guillermo POOT AKAL, Víctor HERNÁNDEZ DUARTE y María Elena TORRES PÉREZ
1985 *La casa construida por Manuel Amábilis en la calle 59 entre 52 y 54*, Trabajo académico de Historia, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yucatán, Mérida.

CHANFÓN, Carlos
1985 *Apuntes de la materia Geometría de la Construcción. Bases Fundamentales Necesarias en la Restauración de Monumentos Arquitectónicos*, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM, México.
1979 "La Geometría y la Piedra del Sol" *Publicación de Churubusco* pp. 7-12, México.

ECHEVERRÍA, Pedro
1985 *La Política en Yucatán en el siglo XX* (1900-1964), Maldonado (Colección Historia y Sociedad), Yucatán.

EDER, Rita
1984 "Las imágenes de lo prehispánico", *Los Universitarios*, Ciudad Universitaria, No. 9, enero, pp. 11-13, México.

ENCICLOPEDIA DE MÉXICO
1978 Vol. 8, México.

ENCICLOPEDIA DE MÉXICO
1978 *Tomo XII*, pp. 879-943, Enciclopedia de México, S.A., México.

ENCICLOPEDIA YUCATANENSE
1981 *Tomos IV, XII*, Gobierno de Yucatán, Mérida.

FUENTE de la, Beatriz
1984 *Los Hombres de Piedra. Escultura Olmeca*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa
1983 "La Arquitectura neo-indígena mexicana del siglo XIX", *Homenaje a Erwin Walter Palm*, Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas Band 20, pp. 449-457, Böhlau Verlag, Wien.

GUÍA DEL ESTADO DE MÉXICO
1984 Promexa, México.

GONZÁLEZ, Luis
1981 *Historia de la Revolución Mexicana. 1934-1940. Los días del Presidente Cárdenas*, El Colegio de México, México.

GONZÁLEZ LOBO, Carlos
1982 "Arquitectura en México durante la cuarta década: El Maximato, el Cardenismo", *Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX 1900-1980*, Vol. 2, *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Arquitectónico*, No. 22-23, pp. 49-116, México.

GRAMSCI, Antonio
1972 *Introducción a la Filosofía de la Praxis*, Península, Barcelona.

ÍNDICE DEL BOLETÍN ECAUDY 1973-1983
1984 ECAY, Mérida.

INGLE, Marjorie I.
1984 *The Mayan Revival Style. Art Deco Mayan Fantasy*, Peregrine Smith Book, Salt Lake City.

KASSNER, Lily
1983 *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*, Coordinación de Humanidades, UNAM, México.

KATZMAN, Israel
1973 *Arquitectura del siglo XIX en México*, UNAM, México.
1963 *Arquitectura Contemporánea Mexicana*, INAH, México.

LUQUE, Antonio
1977 "El Banco de México ejemplo del Art-Decó" en *El Art Decó en México*, Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, México.
s.f. "Palacio de Bellas Artes", *Artes de México*, núm. 191, año XXII, México.

MENÉNDEZ, Ivan
1982 *Lucha Social y Sistema Político en Yucatán*, Grijalbo, México.

MILLET CÁMARA, Luis, José Luis SIERRA V., Blanca GONZÁLEZ R., y Beatriz GONZÁLEZ R.
1984 *Haciendas y Cambio Social en Yucatán*, Maldonado, Mérida.

OLIVO, Óscar
1985 "Un ojo al post y otro al garabato", *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, año 1, número 3, abril, UNAM, México.

OROSA DÍAZ, Jaime
1980 *Porfirismo y Revolución en Yucatán*, Fomesusa, Mérida.

PAOLI, José Francisco y Enrique Montalvo
1977 *El Socialismo Olvidado de Yucatán (elementos para una reinterpretación de la Revolución Mexicana)*, Siglo XXI, México.

PAOLI, José Francisco
1984 *Yucatán y los orígenes del nuevo estado mexicano. Gobierno de Salvador Alvarado, 1915-1918* (Colección Problemas de México), Era, México.

PETRUSCU, Paul
1974 *La habitación campesina en Rumania, sobre la investigación de sus características culturales*, prólogo y traducción de Carlos R. Margain, Colección Sep-Setentas 136, México.

PINONCELLY, Salvador
1982 "La Arquitectura en México, 1940-1960", *Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX. 1900-1980*, Vol. 2, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, No. 22-23, pp. 117-128, México.

PONCE DE LEÓN, Arturo
1986 "La Sección áurea en Mesoamérica y su significado astronómico", ponencia presentada en *La Segunda Conferencia Internacional de Arqueoastronomía Oxford*, Mérida.
s/f "Propiedades geométrico-astronómicas en la arquitectura prehispánica", documento mecanografiado inédito, México.

PORTELLI, Huges
1976 *Gramsci y el bloque histórico*, Siglo XXI, México.

RIVERA CAMBAS, Manuel
1880 *México Pintoresco, Artístico y Monumental*, 3 Vols., Valle de México, México.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida
1982 *Juan O'Gorman, Arquitecto y Pintor*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

SÍNDICO DOMÉNICO Mario Grutti, Alejandra GARCÍA QUINTANILLA, Guillermo BEATO y Juan Carlos GROSSO
1985 *El Siglo XX en México. Cinco procesos regionales: Morelos, Monterrey, Yucatán, Jalisco y Puebla*, Claves Latinoamericanas, México.

TEJEIRA DAVIS, Eduardo
1983 "Raíces novohispánicas de la arquitectura en los Estados Unidos a principios del Siglo XX", *Homenaje a Erwin Walter Palm*, Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas Band 20, pp. 459-491, Böhlau Verlag, Wien.

REED, Nelson
1985 *La Guerra de Castas de Yucatán*. Era, México.

REYES, Víctor
1940 "Trazado de los Monumentos Mayas", en Escalona Ramos Alberto, *Cronología y Astronomía Maya-Mexica*, Fides, México.

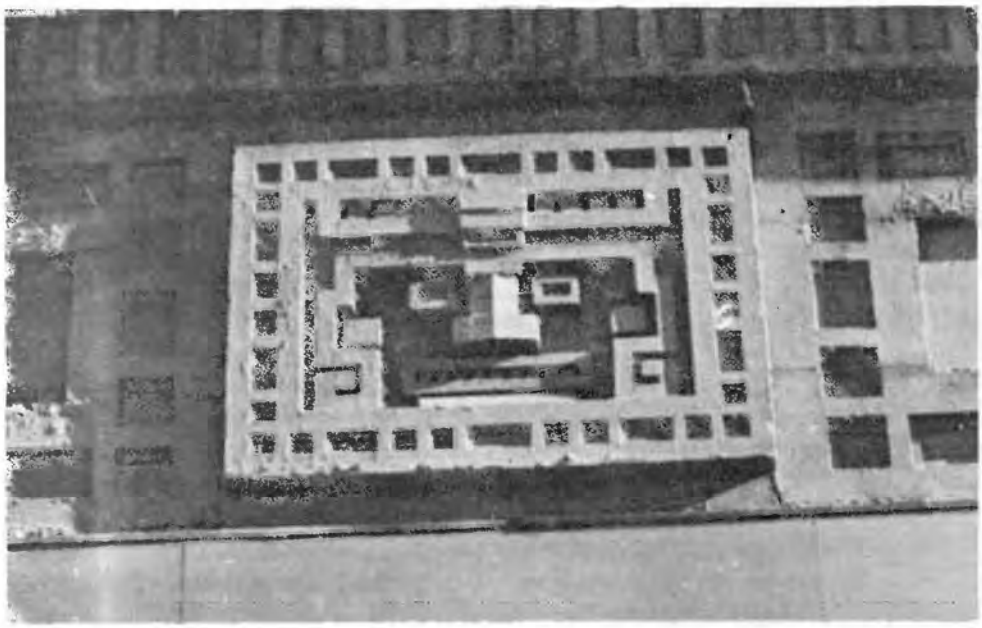
RICALDE, Humberto y Gustavo LÓPEZ
1982 "Arquitectura en México, 1960-1980", *Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX, 1900, 1980*, Vol. 2, *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, No. 22-23, pp. 129-181, México.

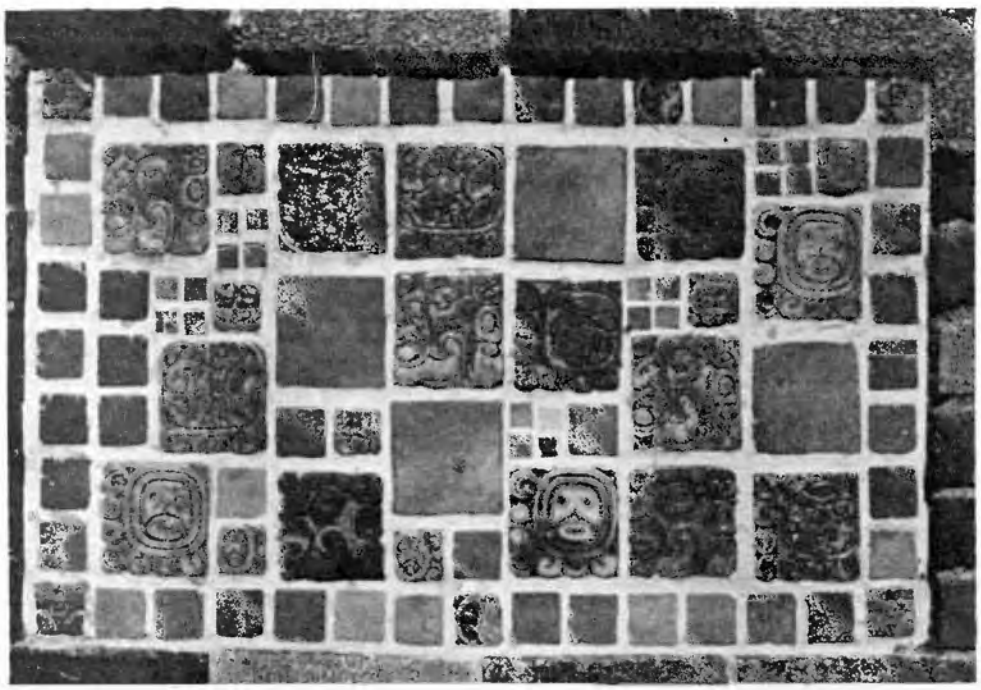
TURNER, John Kenneth
1978 *México Bárbaro*, Ensayo Sociopolítico, Época, México.

URQUIAGA, Juan
1986 "Ciudad destruida, arbitrariedades y desastre", *México en el Arte*, primavera, número 12 SEP, México.

VILLANUEVA MUKUL, Eric
1984 *Así tomamos las tierras, henequén y haciendas en Yucatán durante el porfiriato*, Maldonado, México.

ZURIÁN, Tomás
1986 "Ciudad destruida, rescate y restauración", *México en el Arte*, primavera, número 12, SEP, México.





THE MAYAN REVIVAL STYLE IN THE UNITED STATES OF AMERICA

Marjorie I. Ingle*

Recientes trabajos de investigación se han realizado en los Estados Unidos sobre las manifestaciones arquitectónicas que, a principio de este siglo, retomaban aspectos plásticos y formales de las culturas indígenas mesoamericanas para incorporarlos en la arquitectura moderna estadounidense. Esta corriente se desarrolló durante un breve período que abarcó de 1910 a 1940 y se vio afectado primero por la Gran Depresión de los años treinta y finalmente por la Segunda Guerra Mundial.

Fue promovida por importantes arquitectos interesados en las culturas prehispánicas mesoamericanas, quienes desarrollaron innumerables proyectos arquitectónicos para diseños de interiores, ornamentaciones para teatros, rascacielos y arquitectura residencial americana bajo esta inspiración y lenguaje, así como también arquitectura para ferias y exposiciones.

Upper left: Mask from above the first floor storefront of the Cordova Hotel, Los Angeles. **Lower left:** Panel of Mayan-influenced tiles by the Batchelder-Wilson Co., from the former home of Ernest A. Batchelder, Pasadena, California. **Above:** Philosophical Research Center, Los Angeles. Robert B. Stacy-Judd, Architect, 1935. Photo Kirk McDonald.

Introduction

Since their discovery by Hernán Cortez in 1519, the advanced civilizations of Mesoamerica have proved to be an enigma for the western world. Precolumbian architecture, sculpture, art, and intellectual accomplishments have attracted the interest of the Old World for their innate beauty and because they challenge the established "cultural self-image" of the Old World as the sole seat of cultural and intellectual progress. Western reaction to this enigma has been various, the Mayan Revival style of design and architecture being one such reaction. Interestingly, the profound influence of Mesoamerican archaeology on western society has been subject to scrutiny only recently. Benjamin Keen's pioneering book, *The Aztec Image in Western Thought* (Keen 1971), Ingle's book, *The Mayan Revival Style* (Ingle 1984), and the University of New Mexico's planned exhibit, "The Mayan Image in the Western World"[1] are but a few examples of this new interest.

Some explanation is in order about the label, the Mayan Revival style. Mayan Revival style artists and designers were inspired by the archaeology of all peoples of Mesoamerica, including the Maya, Aztec, Mixtec, Toltec, and others. At the time of the Style and to a certain extent even today, the distinctions between these various peoples blurred into two stereotyped peoples: the bloody and aggressive Aztecs and the peaceful, artistic, and intellectual Mayas. Thus, the term, the Mayan Revival style, should be understood as a shorthand term for all Precolumbian or Mesoamerican influence on western arts and architectural design. The term was adopted both for sake of brevity and because the Mayas were cited most often in the literature of the Style, even when not correctly. Admittedly, the term is somewhat inaccurate and misleading.

* President's Advisory Council on Historic Preservation, Denver, Colorado.

1

CORDOVA HOTEL
Los Angeles, Cal.
AZTEC
This beautiful building is the first example of the adaptation of Aztec architecture to any modern building. The cut scarcely does justice to its beautiful exterior, which is faced entirely with Atlas-White.
Atlas-White successfully combines the necessary features of a true Portland Cement — a pure white cement, and an absolutely non-staining cement.
PACIFIC COAST DISTRIBUTORS OF ATLAS-WHITE:
"The standard by which all other makes are measured"
THE ATLAS PORTLAND CEMENT CO
When writing to Advertisers please mention this magazine.

2

Overview of the Mayan Revival Style

The Mayan Revival style was popular in the United States form *ca.* 1910 to 1940, as a short-lived architectural response to our search for indiginous national roots and identity and the larger debate of a historical versus functional basis for aesthetics and design. The public and the artists of the Style were attracted to it for different reasons. Even as early as 1912, Southern California architects of the Style announced their intention to adapt elements of the Aztec and other Mesoamerican cultures to a distinctively American style of architecture appropriate to Southern California, which historically had once been part of Mexico. This desire for an "All-American" vernacular was reflected in the choice of the Mission and Spanish and Mexican Churrigueresque styles over Neoclassicism as the architectural theme for the 1915 Panama-California International Exposition in San Diego, California. The need for an "All American" vernacular gradually became a patriotic national response to our victory in World War I and the closing of the European design centers during the War. To others, the Mayan Revival style offered solutions to design problems with which they were wrestling then: the pyramid and the ruined Mesoamerican cities became stylistic precedents for the skyscraper and the urban design of the eastern cities. As one of several "exotic revivals" of the time, the Mayan Revival style offered an alternative to modernsm, while allowing artists and designers to produce daring works through application of the tried-and true design ethic of historical precedent. Thus, real life was transformed into movie stage sets, an Assyrian rubber tire factory for workers, a Chinese or Egyptian theater for the moviegoer, or a Mayan Revival style hotel for the tourist or traveling businessman. Yet, this exotica was only superficial; the Mayan Revival style was popular because it spoke to important architectural, aesthetic, even intellectual questions of the day.

An evolutionary trend in the Style is generally evident, from the earlier use of archaeological elements both as decoration on an otherwise traditionally styled building and as the earlier direct duplications of archaeological elements until the mid 1920s to a later, highly imaginative and fantastic design approach beginning in the first building of the Mayan Revival style, Philadelphia architects Paul Cret and Albert Kelsey's 1908 design for a dignified headquarters for the Pan-American Union (Organization of American States) in Washington, D.C. Overwhelmingly Neoclassical in design, its distinctive decorative touches were reflective of the 21 American country members of the

Union. Thus, important were its pink marble fountain with Maya, Aztec, and Zapotec figures, its mosaic pavement borrowed from the reliefs of Palenque, its Puuc-style mosaic stone representation of Chac in the annex loggia, and its concrete Xochipilli guiding the "Aztec Garden." This ornamentation was perpetuated by the architectural press and by the thousands of visitors to the building's 1910 opening.

The Mayan Revival Style in Southern California: Early Examples & Interior Design

The dual trends of decoration and reasonably faithful duplication of Mayan archaeological elements continued in Southern California, which became the heartland of the Style by 1920. In 1912, Los Angeles architects Otto Neher and Chauncey Skillings' Cordova Hotel received much press attention for its unusual first floor masks, hybrids of the classic Toltec warrior and the Mayan rain god, Chac. Reflective of the duplicative trend, the Casa de las Monjas Annex at Chichén Itzá was nearly faithfully reproduced as the portal to a tunneled entrance to the Southwest Museum, a private institution devoted to the study of anthropology, natural history, and archaeology. The tunnel interior too was adorned with Mayan bas-reliefs, including facsimiles of the Tablet of the Sun and Tablet of the Moon. Also planned in 1919 but never constructed was a pyramid to crown dramatically the museum's hill site, which was to serve as a needed annex.

The decorative and duplicative approaches to the Style merged as a single interior decorative phenomenon, which fueled the Style during an apparent hiatus from ca. 1920 to the mid to late 1920s. At an exhibition of interior decorative art at the time, it was noted that "the purely American note which predominated, one which could not be shared by any other country, was the insistence on aboriginal American material for the largest part of the design motifs...[2] Thus, the Mayan Revival Style joined both traditional and exotic styles, such as the Dutch Colonial, the "Chinese," "Egyptian," or "Persian," as a theme for "period rooms," which were popular then. These "period rooms" were assembled into a single interior, as is seen in the Whitley Park Country Club's Chinese lounge, a Peruvian room, an Egyptian ballroom, and a Persian garden. Its Aztec music room was done in a stone effect with Aztec and Mayan glyphs, a geometrically-adorned ceiling, murals of the various Mayan deities, and a fireplace with lighted niches. This fashion of Mayan Revival style interior design gave birth to a small industry devoted to the manufacture and distribution of decorative products in the Style, including Francomaware, vases, decorative tiles: "... numerous companies, especially in Los Angeles, have begun the manufacture of products for various domestic purposes: Mayan tiles and mantels, 'Malibu pottery', a company making statuettes, bookends, etc. is now concentrating upon applying prehistoric motif (Mayan and Toltec); the largest furniture firm established west of Chicago (in Los Angeles) is planning to extensively manufacture Mayan furniture and fixtures to be sold throughout the

3

1. Cret and Kelsey, Architects. Pan-American Union Building, Washington, D.C., 1910. Marble fountain with Maya, Aztec and Zapotec figures. **2.** Neher and Skilling, Architects. Cordova Hotel, Los Angeles, 1912. Advertisement from a architectural magazine. **3.** Allison and Allison, Architects. Southwest Museum, tunnel portal, Los Angeles, 1919. Note similarities with the Casa de las Monjas Annex, Chichén Iztá. Henry Lovins, Interior Designer. Whitley Park Country Club, Aztec Music Room, Los Angeles, 1926. Photos Angel Hurtado, Kirk McDonald and Artland magazine.

4

5

a

United States."[3] The Malibu Pottery along the beaches of Southern California produced colorful ceramic tiles, heat register grills, garden furniture, and the like, although much about their production is a mystery. From at least 1923 to 1927, it is known that the Batchelder-Wilson Co. produced two-inch and three-inch square glazed tiles in earthy colors and archaeologically accurate renditions of Mayan motifs, such as the snake or eel affix from the Temple of the Inscriptions, Palenque. These were successfully marketed nation-wide through the firm's Chicago and New York City showrooms and are found today including on NeoMoorish and Art Deco apartment houses in Manhattan and Brooklyn,

b

New York and in Santa Fe Railroad stations throughout the West. These Mayan Revival Style Products were used for "period rooms" or, like the Pan-American Union Building a decade earlier, for exterior use in buildings otherwise devoid of the Style.

The Mayan Revival style evolved into its later, imaginative design approach largely through the efforts of British-born architect Robert B. Stacy-Judd, undoubtedly the most flamboyant proponent of the Style. Stacy-Judd's zeal for the Style resulted in a nearly complete suite of integrated interior and exterior designs in the Mayan Revival style for a variety of building types: residences, institucional/commercial structures, and even religious structures. Stacy-Judd's designs always were fantastic and imaginative, often looking like caricatures when rendered but surprisingly restrained and tasteful when constructed. It is doubtful that the Style would have flowered after 1925, if not for the great media attention to his Aztec Hotel.

The world received its first look at a thoroughly integrated interior and exterior design in the Mayan Revival style, with Stacy-Judd's Aztec Hotel in Monrovia, (Southern) California (1925). A two-story, stucco building, its major corner announced its Mayaness with an abstracted deity and pyramid, while an electrifying mosaic of curlicues, dots, and dashes accentuated its main entrance. "As it is not entirely clear what the exact reason for the peculiar medley of carved pieces, cubes, and the many quaint shapes forming some of the Mayan panels, I did not duplicate any particular original panels of the temples but assembled the curious units to my own fancy," wrote Stacy-Judd.[4] Every detail of the interior of the Aztec Hotel, too, was in Stacy-Judd's version of the Mayan Revival style. Its rough-textured stucco and exposed beams lent the impression of carved stone. The Mayan Revival style also was reflected in reliefwork on column capitals, entrance enframements, and wainscotting, and in its

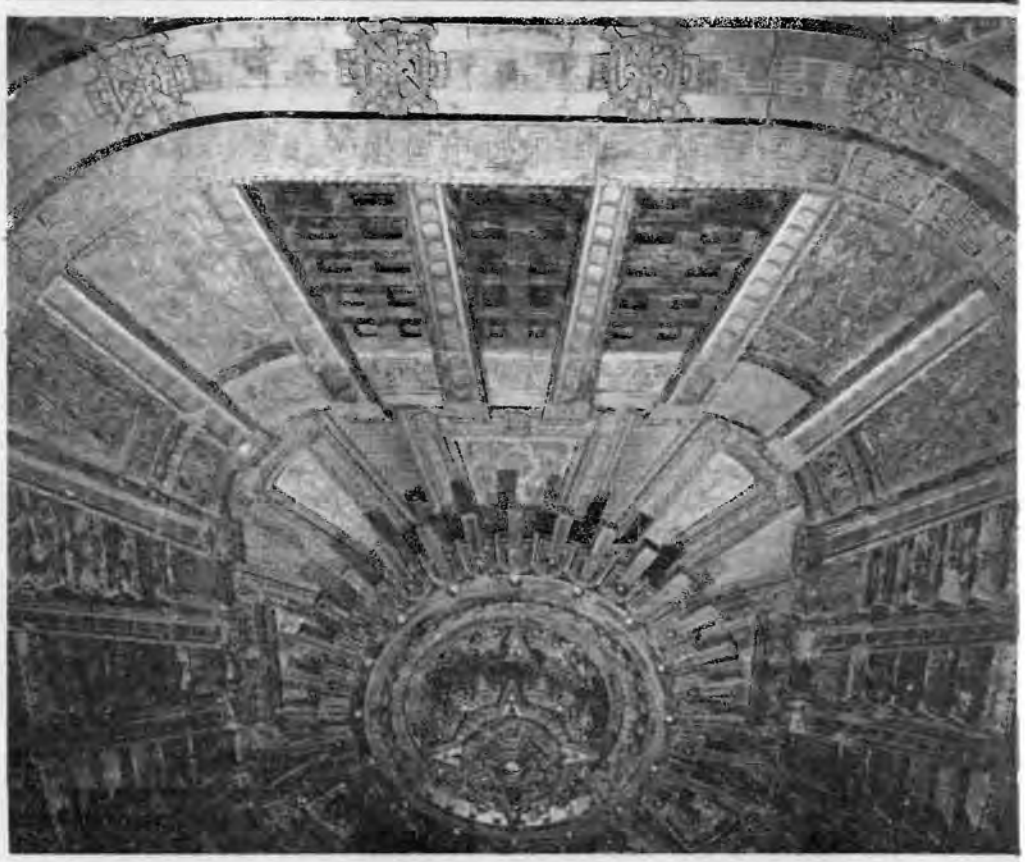
murals of the God and Goddess of Death, the Sun God blessing the crops, and the God of Lust on the lobby and dining room walls. Even the lighting fixtures and furniture showed elaborate detailing. Stacy-Judd's introduction to Mayan archaeology remains unresolved; Stacy-Judd claimed that a traveling booksalesman sold him Stephens and Catherwood's *Incidents of Travel in the Yucatan,* as he was field checking his drawings of the hotel, then to be Egyptian Revival styled. He was so entralled with the ruins depicted that the changed the hotel to its Mayan Revival style.[5] More plausible is the version that Stacy-Judd was introduced to Mayan archaeology by his friend, wealthy battery manufacturer, T.A. Willard, who had an intense interest in the Mayan ruins.[6] Articles about Stacy-Judd and his Aztec Hotel appeared in *The New York Times, Los Angeles Times, Current History, Christian Science Monitor,* and architectural and business magazines even as distant as Russia, Germany, and Austria.

One testament both to the successful rise of the Mayan Revival style and to the effectiveness of the Aztec Hotel's publicity was the large number of entries submitted in the Style for the International Christopher Columbus Lighthouse competition sponsored by the Pan-American Union in 1927, only two years after the opening of the Aztec Hotel. Different design approaches toward the Mayan Revival style are evident from these entries, ranging from modernistic to abstracted to purely decorative applications of Mayan and Aztec elements. Certain elements of the Style were used consistently: the pyramid, the podium with Mayan-influenced relief, and a prominent tower-like element. Unlike Stacy-Judd's Aztec Hotel, where Mayan Revival style ornament was applied to an existing structure because of late design decisions, these entries were designed wholesale of three-dimensional Mayan Revival style building types and elements.

5. Robert B. Stacy-Judd, A.I.A. Architect. Aztec Hotel, Monrovia, California, 1925; *a:* Front f the hotel; *b:* Lobby. **6.** Morgan, walls and Clements, Architects. Francisco Cornejo, Ornament Designer. Mayan Theater, Los Angeles, 1927; *a:* Front; *b:* Mezzanine lobby; *c:* Auditorium ceiling. Photos University of California, Santa Barbara, and Kirk McDonald.

6 a

b



c

The Mayan Revival Style & Theaters: Applied Ornamentation Continued

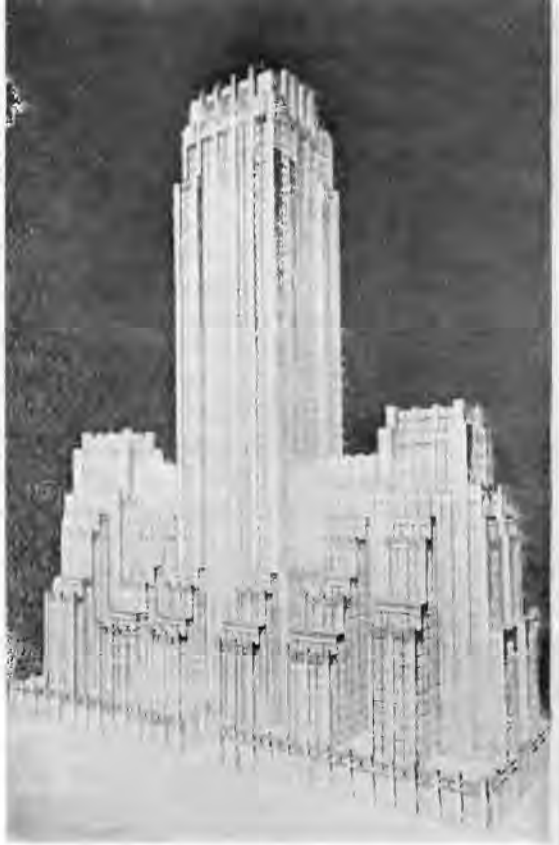
Interestingly, theaters made the most fanciful use of the Mayan Revival style, continuing the earlier, applied decorative approach. The first theater in the Style was the Aztec Theater in Eagle Pass, Texas (1915), which predated Stacy-Judd and his Aztec Hotel publicity. Its façade was of an eclectic assemblage of the textile-like masonry of Mitla rather than that of the Aztecs. The first theater postdating Stacy-Judd's Aztec Hotel was the Aztec Theater in San Antonio, Texas (1926), with only its interior in the Mayan Revival style. A lintel-like, feathered serpent panel centered by a representation of the Aztec calendar stone marked its theater's proscenium, with a stage drop by artist Herbert Bernard that depicted the memorable meeting of Cortez and Montezuma. The foyer or lobby's ceiling was recessed, as if to portray a Mayan corbeled arch. Funerary urns from Monte Albán punctuated the walls of the foyer and mezzanine promenade, providing light on the Mayan Revival style furniture by craftsman Johannes Scholz. The Panel of the Sun and the Panel of the Foliated Cross from Palenque established the stair landings in the foyer. A consortium of architects and designers led by architects Robert Kelley and R.A. Koenig were responsible for the theater's designwork and researched Precolumbian architecture and iconography in Mexico and America's finest libraries.

A year later, the Mayan Theater in Los Angeles (1927) was designed in the Mayan Revival style by the Los Angeles architectural firm of Morgan, Walls, and Clements. Francisco Cornejo, the designer of the Denishawn Dancers' ballet, "Xóchitl," in 1919 and numerous interiors in the Style, was responsible for the theater's dense pastiche of decoration, all of which was lifted from the Mesoamerican ruins. This amalgamation of borrowed motifs which covered nearly every inch of the theater was described by Cornejo: "The Foyer ...is wainscotted to door height with slabs of Zapotec wood, heavily grained and curved with alternating horizontal figure designs in low relief. [Kukulkán] in the form of a plumed serpent columns, as found at Chichén Itzá, forms the main architectural feature of the foyer. An Atlantean figure, holding on his head a shallow Indian bowl, serves as a drinking fountain, the background of which is made of polychrome tile with a design of the foliated cross, as it appeared in the Palenque tablets."[7]

American archaeologist Sylvanus Morley of the Carnegie Institute consulted in the design of the Mayan Revival style interior of the Fisher Theater in Detroit (1928). Intriguing were its banana trees, native plants, and goldfish ponds. Its interior drew largely from copies of sculpture, tilework, and murals from Mayan sculptures at Chichèz Itzá, Quiriguá, Copán, and Palenque. The main entrance was guarded by twin figures of Xochipilli, and feathered serpent columns from Chichén Itzá, and panels of Mayan priests at worship. Even Mayan battle murals were copied faithfully. Morley wrote a brochure for the opening of the theater, which explained the archaeological derivation of its decoration and provided background on the Maya civilization.

Two Mayan Revival style theaters opened in Denver, Colorado and New York City in 1930. A colorful warrior above the marquee and the setbacked silhouette of Denver's Mayan Theater announced the fully Mayan Revival style theater. Denver architect Montana Fallis, who had worked in Mexico previously, was assisted with its Mayan Revival style detailing by a professor of archaeology from Lycee University in Paris and by local terra cotta artist Julius Ambrusch. Precolumbian motifs occur in murals, terra cotta masks along the auditorium and balcony walls, and even its draperies, carpets, and lighting. The Loew's Triboro Theater in the Queens section of New York City combined stylized Chac masks with textile-like draperwork used as Neoclassical quoins. Its interior was quite incongruously of Renaissance and Churrigueresque styles, despite its Mayan Revival style façade.

7



The Mayan Revival Style & Skyscrapers: Pyramids to the Sky

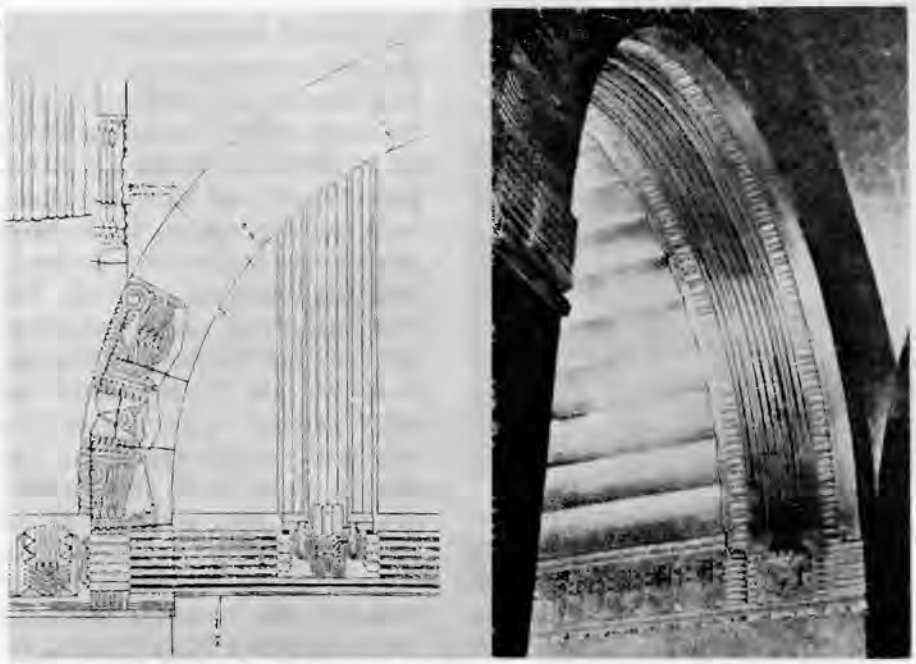
Because of their common monumentality, verticality, and American origin, the skyscrapers and Mesoamerican stepped pyramid became intertwined in the minds of architects, archaeologists, and the American public. The pyramid represented an irresistibly perfect model or progenitor for the natural evolution of the skyscraper form from unpenetrable blocks to a setback form. "In America, our supreme achievement —the skyscraper— is built along vertical lines, ...embodying Mayan principles of construction. The Mayan pyra-

8

mids, invariably, rose to great elevations, while the temples and palaces were of the height and general character of modern skyscrapers."[8] This new setback silhouette was legislated by the 1916 New York City zoning law, which ensured its successful mainstream adoption nationwide. Spanish architect Francisco Mújica traced three evolutionary stages to the skyscraper form: simple prisms, isolated towers, and setback pyramids, in summarizing skyscraper design history. Stacy-Judd's experiments with the skyscraper made use of Mújica's latter two stages: exaggerated versions of Hugh Ferriss's city blocks of setback pyramids, called "urbanistic pyramids," and his "pyramids topping towers, a variant of the traditional, Neoclassical scheme of the Temple of Helicarnassus crowning a tower.

This association between skyscraper and pyramid implied a new, honest expression of verticality, which was not based on a camouflage of historical detailing —the "Skyscraper Style". This consisted of either clean, unadorned masonry or of geometric, even colorful ornamentation, drawing from a variety of technological, German Expressionistic, or modernistic precedents. The Skyscraper Style fused abstraced hieroglyphic and iconographic elements with other design trends. The interiors of both the 2 Park Avenue Building in New York City (1927) by architect Ely Jacques Kahn and the 450 Sutter Street Building in San Francisco (1930) by the architectural firm of Miller and Pflueger were glittering elaborations of abstracted Mayan hieroglyphs. In contrast, the S.H. Kress Building in New York City (1935) took a more literal and humorous approach to its exterior ornamentation. Its cast panels represent the various kinds of merchandise sold within —jewelry,

9



7. Francisco Mújica, Architect. Project for a skyscraper. 8. Robert B. Stacy-Judd, Architect. Whole City Block. Wilshire Building, Los Angeles. 9. Ely Jacques Kahn, Architect. 2 Park Avenue Building, New York City. Interior. Photos DaCapo Press, and University of California, Santa Barbara.

dishes, and tools. A panel with an outstretched, gloved hand bearing a ring is an interesting "play-on-words," communicating both that jewelry and gloves are sold within and that the hand also represents the Mayan glyph for completion or zero.

The Mayan Revival Style & An "All-American Vernacular:" Inspiration & Language

The challenge of creating an American vernacular seems to be a uniquely American theme of considerable power. Interestingly, both Prairie School architects, Franck Lloyd Wright, Walter Burley Griffin, and Francis Barry Byrne, and the architects of the Mayan Revival style, such as Robert Stacy-Judd, Francisco Mújica, and others, equally looked to the Mayan Revival style as an inspiration and an architectural language for this new American vernacular. Ironically, the Prairie School architects created an American vernacular based on the ruins some fifteen years before the efforts of Stacy-Judd and Mújica and more successfully. The differences of approach of the two groups are instructive: while the Prairie School architects abstracted, simplified, and personalized the ruins, Stacy-Judd, Mújica, and others adopted a linguistic approach in working with the Mayan forms and elements. They isolated Mayan archaeological forms into units, as if words, and developed syntactic rules to their reassembly.

Contemporaneous with the Cordova Hotel and Southwest Museum in Southern California, Wright, Griffin, and Byrne looked to Mesoamerican archaeology to fuel their transition to a new architectural tradition, which was characterized by plainer exteriors, rootedness to the ground, simplified forms and massing, denseness and heaviness, monumentality, and exterior texture. "What Wright wanted is ...clear: maximum mass, sculptural weight, a monumentality even more dense and earthpressing than he had achieved before —one more primitive, separate from earlier culture, exotic to his eyes, and deep in time. It was a monumentality, moreover, which held no reference, however abstracted in the human body."[9] Wright's disconnection from the human form clearly was prompted by the tragic loss of his mistress and his home in the disastrous 1914 fire of his home, Taliesen. For this new aesthetic, Wright reached back to his past: "I remember how, as a boy, primitive American architecture —Toltec, Aztec, Mayan, Incan— stirred my wonder, excited my admiration. I wished I might have money someday enough

10 to go to Mexico, Guatemala, and Peru to join in excavating those long slumbering remains of lost cultures."[10] After 1914, "his use of Mayan and Mexican forms, for example, while scattered, hard to isolate, and even questionable earlier, instantly became obsessive, as if he were trying to start over with the most monumental and permanent shapes that the Continent had aver produced."[11]

Whereas Wright's earlier works of 1904-1910 were experiments in the architectural use of concrete, and his Midway Gardens in Chicago (1913)
11 and Imperial Hotel and Gardens in Tokyo (1915-16) transitional, his new aesthetic coalesced in this A.D. German Warehouse in Richland Center, Wisconsin (1915), his Ailene Barnsdall "Hollyhock" House in Los Angeles (1918-21), his Tazaemon Yamamura House in Ashiya, Japan (1918) and his four textile block houses in Southern California (1923-24). The Mesoamerican archaeological influence in Wright's work, like that of Griffin and Byrne, always was subtle, perhaps in massing or in a cold, stone and ruin-like quality. The massing of his A.D. German Warehouse has been attributed to the Temple of the Two Lintels, Chichén Itzá, with its unusual battered out ornamental attic level. His Barnsdall House suggests a Mayan temple, regally crowning the tree-lined Olive Hill, its low, quadrangle plan reminiscent of the Nunnery complexes at Uxmal and Chichén Itzá, and its massing and proportions seemingly derived from Structure 33 at Yaxchilán. Influence from the ruins continued in Wright's abstracted pyramid, the Tazaemon Yamamura in Ashiya, Japan (1918). Even more Precolumbian are his four residences of "textured" concrete block in Los Angeles (1923-24): the Milliard, Freeman, Storer, and Ennis Houses, their monumentality derived from their use of organic, stone-like concrete block, their openness, and their intimate relationship with overgrown landscaping and reflective pools. These houses were vaguely Russian Constructionistic, somehow Cubistic, and truely recalled the delicate, picturesque illustrations in Stephens and Catherwood's *Incidents of Travel in the Yucatan.* The Charles Ennis House, however, was more forbidding and fortress-like than the others and its detailing more explicitly Mayan, although Wright likely was not personally responsible for its design. Its ornamental iron gate and window and door grills showed Mayan hieroglyphic-like forms, and a panel of Xiuhtecuhtli, the God of Fire, hung above its dining room fireplace.

Griffin and Byrne experimented with this new aesthethic, also drawing on a Precolumbian heritage. Their new interest in simpified forms, plainer surfaces, massing, setbacks, and concrete can be see in their res-

pective designs for the University of New Mexico campus and its General Science or Chemistry Building. Interestingly, there is a strong resemblance between these drawings and schematic drawings of Early Puuc buildings. Like Wright, Griffin's interest in the Mesoamerican ruins continued after his 1914 departure to Canberra, Australia. He experimented with concrete block as a residential building material apparently even before Wright, patenting his "knitlock" concrete block in 1917. Certainly most boldly Precolumbian were his Australian municipal incinerator desings of the 1930s. His Sydney incinerator was shockingly similar in appearance to the ruins in Mitla.

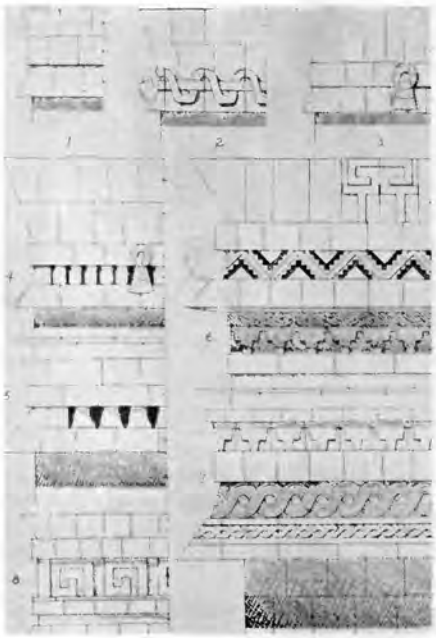
Stacy-Judd and Mújica's linguistic approach to an "All-American" vernacular was to isolate Mayan and Aztec forms into independent units of recognizable form, such as bases, columns, cornices, etc. as "words", and then to establish "syntactic" relationships between them through their recombination. Architect George Oakley Totten inventoried Mayan architectural elements into a single volume, *Maya Architecture* (1926). With its different presentations of single element types, it was a virtual compendium of architectural elements, useful in the manner of architectural builder's guides of the eighteenth century. This linguistic approach is evident in comparing Stacy Judd's renderings for modest beach houses. Their cornice, door, window, and façade treatments varied, although they were otherwise identical in plan and massing. Instructive too are comparisons between his renderings for Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints, Mexico City (1934), his medical complex in Long Beach, California (pre-1930), his Firts Baptist Chuch in Ventura, California (1928-30), and his Philosophical Research Center in Los Angeles, California (1935). The same Mesoamerican-derived elements reoccur in varying combinations: corbeled arches based on the famed portal at Labná or the Palace of the Governors, Uxmal; feathered serpent columns from the Temple of the Warriors, Chichén Itzá; roofline moldings and cornices including from the Palace of the Governors, Uxmal; zigzagged forms possibly derived from the ruins silhouette of the House of the Doves, Uxmal or stepped pyramids in general and, an awkward tower form possibly derived from the Palace, Palenque.

Frank Lloyd Wright, Architect. **10.** Tazaemon Yamamura House, Ashiya, Japan, 1918. **11.** Ailene Barnsdall "Hollyhock" House, Los Angeles, 1918-1921. Nunnery quadrangle-like plan is visible. **12.** Charles Ennis House, Los Angeles, 1924; *a:* Fortress-like, "textile" block house; *b:* Dining room. Note stone-like quality of "textile" block interior, which lends sense of a ruin; *c:* Panel of Xiuhtecuhtli, the god of fire, above dining room fireplace. Photos Kirk McDonald.

The Mayan Revival Style at Fairs and Expositions

The late nineteenth century tradition of presenting Mesoamerican artifacts and even reproductions of entire ruins continued at fairs and expositions during the Depression of the 1930s. An important, earlier example of this tradition was the archaeological exhibition at the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago. American archaeologist Frederick Putnam commissioned Edward H. Thopson to make paper pulp, fiber , and plaster casts of Mayan sculpture and buildings. The result was an impressive, 10,000 square foot exhibition of artifacts, castings, and outdoor area with a reproduction of the famed arched portal of Labná and portions of the façades of the Nunnery at Uxmal. In fact, so serious was the attempt to recreate the feeling of the ruins bases of the walls were covered with vegetation; alongside them were planted the stones that had toppled off the original ruins. Equally grandiose was the reconstruction of a the Uxmal Nunnery complex at the

13



Century of Progress World's Fair in Chicago in 1933. To ensure a faiythful reproduction, American archaeologist Frans Blom was commissioned to document the Nunnery quadrangle through measured drawings, photographs, casts, and even a film. Cost considerations scaled back the project to only a portion of the Nunnery's North Building, its drab interior used to exhibit Mayan artifacts. Like Disney's Epicot Center in Florida today, the Fair visitor could see a Mayan ruin firsthand, albeit much modified. Later, Blom unsuccessfully lobbied for a reproduction of the Nunnery quadrangle as a museum and lecture hall on the Tulane University campus, subsequently revising the proposal to a five and then eight-story reproduction of El Castillo. In 1935, a striking recreation of the Governor's Palace, Uxmal, was created as a Federal Building for the California Pacific International Exposition in San Diego, California, in keeping with the eclectic architectural theme of the Fair.

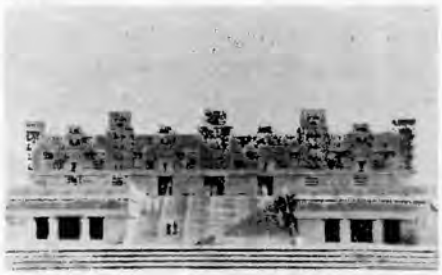
The End of the Mayan Revival Style

The Mayan Revival style was eclipsed with the end of the meager but more visionary years of the Depression of the 1930s and the national preoccupation with World War II. Few buildings were built during the 1930s, and even fewer had been planned during the War. By the end of the War, taste had changed. The flamboyant exoticism of the Mayan Revival style seemed highly inappropriate after a sobering world war with life-destroying atomic bombs. Popular taste moved on to mediocre interpretations of functionalism, and the Mayan Revival style became a quaint and highly instructive dinosaur of an interesting, but shortlived period of American architectural and intellectual history. The Mayan Revival style had been also a profound dialogue about the nature of western civilization and human cultural progress, successfully cloaked in a humorous and flamboyant disguise of exotica.

Denver, June 1986

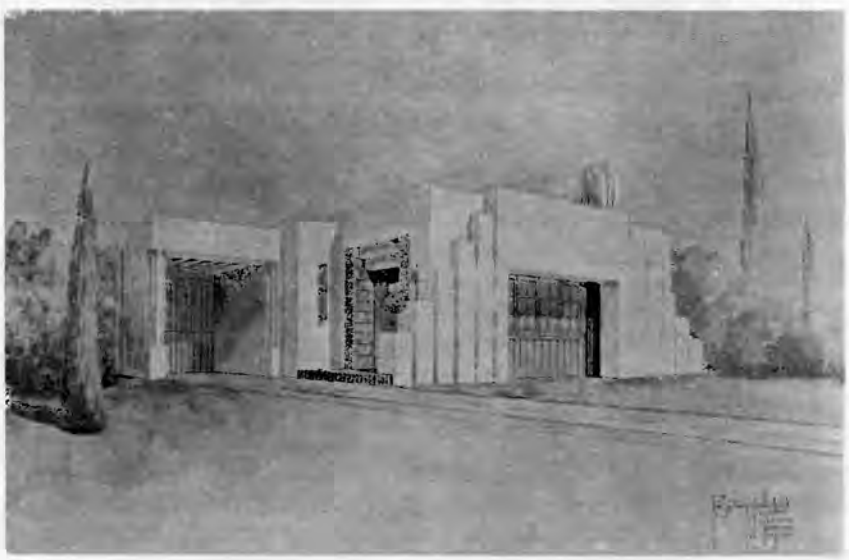
14

15



16

17



Notes

18

1. The University of New Mexico, Albuquerque's University Art Gallery and Department of Anthropology are jointly planning a show, titled "The Mayan Image of the Western World", regarding the influence of the Maya on western fine arts. An illustrated catalogue will accompany the show, which is scheduled for November 1986 to February 1987.

2. Edward Avery Park, *New Backgrounds for a New Age,* (New York: Harcourt Brace, 1927), p. 187.

3. Edward Lloyd Hampton, "Creating a New World Business," *Southern California Business,* April 1928, p. 16-17

4. *Architect and Engineer,* May 1926, page 59.

5. Personal communication, Charles Podsmore (friend of Robert B. Stacy-Judd), March 1974.

6. Personal communication, Marjorie Webster (former wife to Robert B. Stacy-Judd and friend of T.A. Willard), February 16, 1984.

7. Francisco Cornejo, "Descriptions of Architecture and Decorations, of the Mayan Theatre," *Pacific Coast Architect,* April 1928, editor's comments; Donald E. Marquis, "Archaeological Aspects of the Mayan Theatre of Los Angeles, Ca.," *Art and Archaeology,* March 1930, pp. 99-101.

8. Edward Lloyd Hampton, "Rebirth of Prehistoric American Art," *Current History,* February 1927, p. 633.

9. Vincent Scully, *Frank Lloyd Wright,* (New York: George Braziller, 1960), p. 24.

10. Frank Lloyd Wright, *A Testament,* (New York: Horizon Press, 1957), p. 111.

11. Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism,* (New York: Praeger, 1969), p. 156.

12. Similarities can be seen between Griffin and Byrne's designs for the University of New México and Early Puuc structures at Chac, Huntichmul, Sayil, and Kiuic. Cf., figures 17, 23, 29, and 41 of George Andrews, "Early Puuc Architecture: Buildings with 'Broken' Medial Mouldings", *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana,* September 1985, pp. 59-73.

13. Compendium of Mayan Revival Style cornices from *Maya Architecture,* George Oakley Totten, 1926. **14.** World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. Outdoor archaeological area reproducing arch portal at Labná and portions of Nunnery, Uxmal, by Edward H. Thompson. **15.** Century of Progress Fair, Chicago, 1933. Reproduction of portion of North Building, Nunnery, Uxmal, after information gathered by Frans Blom. **16.** and **17.** Robert B. Stacy-Judd, Architect. Renderings for "modest beach houses", Hollywood, 1931. **18.** Robert B. Stacy-Judd, Architect. Philosophical Research Center, Los Angeles, 1935. Note arched library entrance based on portal, Labná, and feathered serpent columns based on Temple of the Warriors, Chichén Itzá. Photos The Bancroft Library, University of California, Santa Barbara, and Kirk McDonald.

BIBLIOGRAPHY

Note

This a selected, general bibliography to the Mayan Revival Style; for a more specific and complete bibliography, cf. Ingle (1984).

ÁNGEL, Herbert E.
1930 "Pre-Colombian Architecture Comes Back." *Pan American,* August, pp. 91-107.

BOSSOM, Alfred.
1924 *An Architectural Pilgrimage to Old Mexico,* Scribner & Sons, New York.
1934 *Building to the Sky: The Romance of The Skyscraper,* Studio Ltd., London.

HAMPTON, Edgar Lloyd
1927 "Rebirth of Prehistoric American Art", *Current History,* February, pp. 624-34.
1928 "Creating a New World Architecture," *Southern California Business,* April, pp. 16-17.

INGLE, Marjorie I.
1979 "The Mayan Revival." Master's Thesis, Columbia University, New York.
1984 *The Mayan Revival Style.* Peregrine Smith Books, Layton.

KEEN, Benjamin.
1971 *The Aztec Image in Western Thought,* New Brunswick, Rutgers University Press, New Jersey.

MÚJICA, Francisco.
1977 *History of the Skyscraper* (1929). DaCapo Press, New York.

STACY-JUDD, Robert B.
1933-34 *Architect and Engineer,* Five part series by Stacy-Judd about the Revival Style; October 1933 through February 1934 (inclusive).
1934 *The Ancient Maya,* Haskell-Travers, Inc., Los Angeles.
1939 *Atlantis: Mother of Empires,* DeVorss, Los Angeles.
1940 *A Maya Manuscript,* Philosophical Research Society Press Los Angeles.

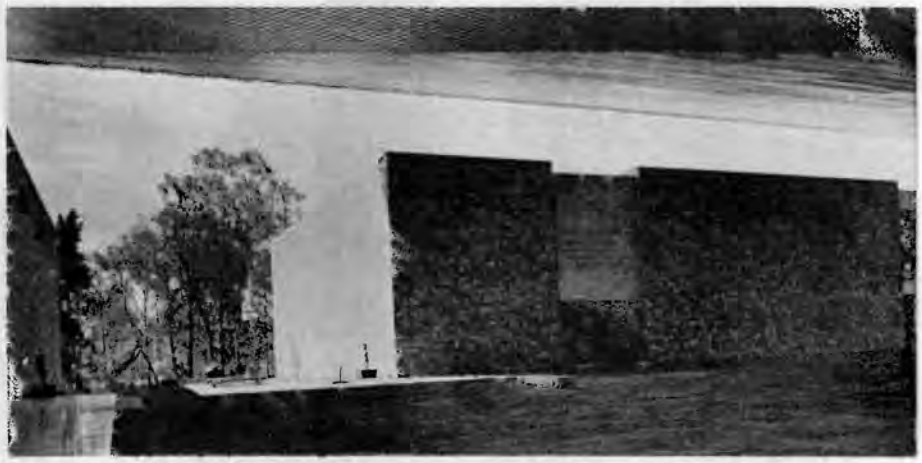
TOTTEN, George Oskley
1926 *Maya Architecture,* Maya Press, Washington.

PEDRO RAMÍREZ VÁZQUEZ*
Y EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA DE MÉXICO

* Arquitecto, UNAM. Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México, 1968. Secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas del Gobierno Mexicano. Laureado con numerosos premios, incluyendo el Premio Nacional de las Artes (México, 1973) y la Gran Medalla de Oro de la Academia de Arquitectura de Francia (1978). Por su obra tanto nacional como en el extranjero, Pedro Ramírez Vázquez es sin duda desde hace unas cuatro décadas uno de los arquitectos más destacados del México contemporáneo.

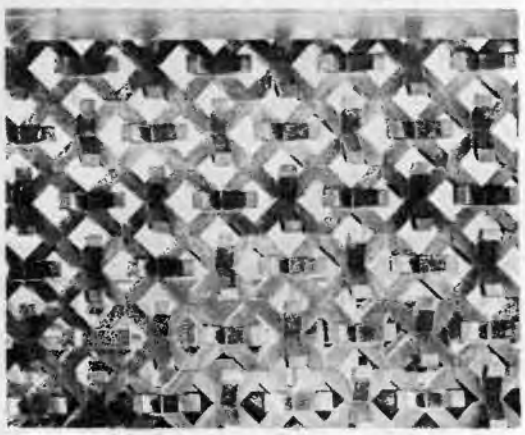
Pedro Ramírez Vázquez, one of the leading Mexican architects for the past 30 years, deliberately chose Uxmal as a source of inspiration when he designed the National Museum of Anthropology of Mexico in the early 60's. Echoes from the Nunnery quadrangle as well as the majestic proportions of the Governor's Palace can be detected here.

2



a

b

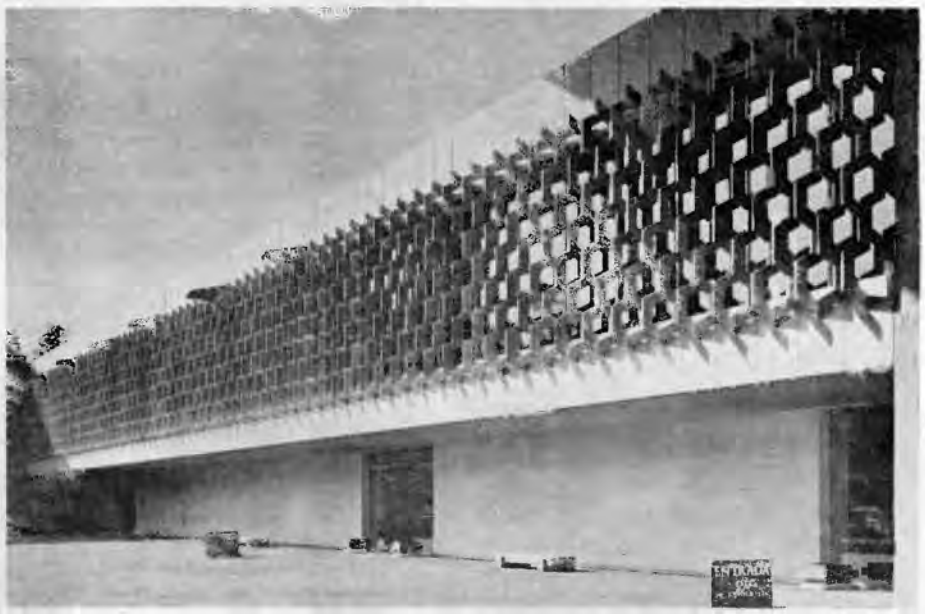


c

1

a

b



d

1. Aspectos de la arquitectura de Uxmal, Yucatán, Período Clásico Terminal. 900-930 d. C. *a.* Ángulo de los edificios oriente y sur del cuadrángulo de las Monjas; *b.* Detalle de la fachada del Palacio del Gobernador considerada como una culminación de la arquitectura clásica de Yucatán. **2.** Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Aspectos del Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México. 1964. *a.* El gran patrio central, mostrando el ángulo abierto a la manera de cuadrángulo de las Monjas; *b.* Diseño de un prototipo para celosías y plafones interiores; *c.* Detalle de una de estas celosías en madera; *d.* Una de las alas de exhibición, con el efecto peculiar logrado mediante una celosía hecha de elementos tubulares planos. Las proporciones de la elevación se inspiran en las del Palacio del Gobernador en Uxmal. Fotos Pedro Ramírez Vázquez y Armando Salas Portugal.

EL MOVIMIENTO DE INTEGRACIÓN PLÁSTICA EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO*

Enrique Yáñez**

Arriba: Detalle de ornamentación en la casa-habitación del autor (véase p. 87).

Enrique Yáñez, in the decade of the 1950's, was one of the most representative architects in Mexico involved in the so-called movement of integración plástica, *or formal integration and interaction of architecture with other visual arts such as sculpture and mural painting. He was also personally concerned with the deliberate use of Mesoamerican motifs and concepts.*

Mi intención, dentro de la obligada brevedad de este trabajo, es interpretar, quizá con más claro juicio al cabo de varias décadas, las circunstancias en que aparece el Movimiento en el campo de las ideas artísticas, las determinantes políticas y sociales que incidieron en él, las experiencias que recogí, la crítica de que ha sido objeto en el curso del tiempo y la significación que tiene a propósito del repudio de la arquitectura llamada moderna que suscriben los teóricos de una nueva corriente, la post-modernista.

No mencionaré las obras que con rango diverso cabría catalogar como de integración plástica sino solamente aquéllas en las que tuve oportunidad de participar directamente como arquitecto, sin tratar de hacer crítica o evaluación estética de ellas, pues ya lo han hecho —con la autoridad que yo no tengo— distinguidos críticos y artistas.

Nuestro Movimiento ha sido objeto de debates; fue promovido y entusiastamente defendido por algunos arquitectos y artistas, a la par que otros arquitectos y críticos mexicanos y extranjeros lo han condenado rotundamente, incurriendo a mi juicio en conceptos equivocados en los que subyacen divergencias ideológicas de índole política y social que ineludiblemente se detectan en los fenómenos artísticos.

En la década de los años veinte aparecen en Alemania, Holanda y Francia obras que denotan una renovación radical de los principios que orientaron durante el siglo XIX la práctica arquitectónica. Esporádicamente en el mismo siglo se había manifestado cierta inconformidad expuesta por críticos y arquitectos respecto a los *revivals* o historicismos, que imitaban cualquier estilo y a los eclecticismos que mezclaban, con nuevas y personales interpretaciones, formas provenientes de distintas épocas arquitectónicas. Estas obras no exentas de original ornamentación, pretendían constituir, sin lograrlo, el estilo del siglo XIX. Por otra parte, también en la segunda mitad del siglo XIX, aparecieron aisladamente algunas obras que como el Cristal Palace de Londres, de grandes proporciones, presentaban ya caracteres de la arquitectura del futuro.

No obstante, paulatinamente se iban definiendo las determinantes que presionaban, con la fuerza creciente de una actitud nueva, la creación arquitectónica. Apuntadas de manera

* Extraído del discurso de ingreso del autor a la Academia de Artes de México, el 26 de abril de 1984.

** Arquitecto. Miembro de número de la Academia de Artes.

brevísima, estas determinantes eran las siguientes:

1. Necesidad de espacios arquitectónicos apropiados para realizar actividades que no existían anteriormente y para las que se habían diversificado, a partir del gran desarrollo que la revolución industrial originó, en el campo de la producción, del comercio, de la educación y en general de la cultura humana.

Secularmente los templos y los palacios habían sido los tipos preeminentes en la historia de la arquitectura. Los elementales requerimientos en la producción de mercancías, en la enseñanza o en el asilo de enfermos u otras muchas necesidades se realizaban en construcciones ambiguas, poco diferenciadas en su disposición básica.

En el siglo XIX se requirieron grandes edificios para tiendas comerciales, escuelas de enseñanza superior, hospitales para la atención de la salud, sitios de espectáculos, estaciones de ferrocarril, etc. géneros de edificios en los cuales la aplicación de las normas de los estilos tradicionales significaban una contradicción de principio.

2. Necesidad de reunir condiciones de luz, aire y sol en las edificaciones y de dotarlas de instalaciones sanitarias acordes con los preceptos de la higiene, ciencia que empezaba a descubrir la etiología de los padecimientos (la tuberculosis y las epidemias diezmaban entonces las poblaciones urbanas).

3. Conveniencia de aprovechar libre y óptimamente, sin taxativas formales, los sistemas constructivos elaborados por los ingenieros, así como los materiales de fabricación industrial que presentaban ventajas de durabilidad, resistencia a los agentes naturales y posibilidad de abastecimiento regular.

4. Urgencia de atender con la mayor eficiencia y con el menor costo, las necesidades de habitación de la creciente población proletaria y de las clases medias emergentes.

5. Por último la comprensión lógica y sentimental de que la subestructura económica creada por la revolución industrial, desde el siglo XVII, debía significar transformaciones profundas en la superestructura cultural e ideológica.

En México a fines de la década de los años veinte empezamos a conocer las obras de la nueva arquitectura resultante de las determinantes enunciadas, y cuyos autores de mayor relieve eran Walter Gropius, Bruno Taut, Ernest May en Alemania; J.P. Oud en Holanda y en Francia Le Corbusier, por medio de revistas como *L'Architecte* y *Bauformen*. Estas obras ya no eran de transición simplificando formas tradicionales ni de líneas aerodinámicas o triviales innovaciones. Presentaban una sencilla volumetría; se sustentaban muchas de ellas en columnas aisladas que permitían clarear ampliamente la planta baja, de manera opuesta a la académica recomendación de la macicez de los niveles inferiores; no existía la simetría; se habían eliminado cornisas y jambas presentando paños lisos sin ornamentación alguna.

Las impactantes impresiones visuales que experimentábamos los estudiantes a fines de la tercera década, se conjuntaban con la renovación y superación de las teorías de los tratadistas franceses del siglo anterior, que el maestro José Villagrán García comenzaba a realizar en su cátedra de la Escuela Nacional de Arquitectura.

La nueva arquitectura ha sido llamada generalmente por los historiógrafos, arquitectura moderna, aun cuando no dejan de referirse a ella como racionalista o funcional. En mi opinión es preferible adoptar el calificativo de arquitectura racionalista en vez de arquitectura moderna, porque éste es un término que, referido al tiempo en que se vive, sólo tiene validez temporal, y además porque el adjetivo racionalista denota la actitud característica de quienes revolucionaron la arquitectura a principio del siglo, para responder a las presiones de cambio a que antes me he referido, procediendo racionalmente en cada uno de los pasos y tomas de decisión del proceso de diseño y realización de las obras.

Por otra parte, dentro de la arquitectura racionalista, considero que el vocablo funcionalista debe reservarse como el ala izquierda de las obras que manifiestan la posición más radical de sus autores. Sin embargo, en virtud de la evolución que el racionalismo como toda doctrina sufre al paso de los años, probablemente la corriente o estilo al que me vengo refiriendo sea llamada en el futuro con más propiedad Arquitectura del Siglo XX, referida ciertamente al tiempo, pero invariable en la historia.

Por otra parte entiendo lo convencional que encierra el vocablo racionalismo, en el sentido de eliminación de lo subjetivo (o irracional), pues la razón es también capaz de explicar subjetivismos o fantasías imaginativas.

El ámbito geográfico de la arquitectura racionalista ha sido indefinido, cosa que explica que se le llame también "estilo internacional", puesto que alcanza su mayor incidencia en los países altamente industrializados y, particularmente en los últimos tiempos, en Norteamérica, si bien evolucionando respecto a los lineamientos originales.

Quizá nunca llegaron a establecerse en forma precisa y concreta los postulados de la doctrina racionalista de la arquitectura. Éstos se infieren tomando aforismos pronunciados por los iniciadores de la arquitectura moderna o descubriendo, entre renglones de sus escritos, la esencia de su pensamiento. El lema original del racionalismo —"la forma es resultado de la función"— se atribuye a un arquitecto de la Escuela de Chicago en el último cuarto del siglo pasado; bien conocidos son los slogans de Le Corbusier, "la casa es una máquina para habitar", "los ingenieros son los arquitectos del siglo XX"; por su parte

Mies Van der Rohe decía "menos es más".

La forma es consecuencia de la función, ello se refería a funciones utilitarias o materiales con la ambigüedad que este vocablo connota, de manera que un racionalista debería saber contestar a las preguntas ¿Por qué la distribución de los locales del edificio? ¿Por qué se emplea el sistema constructivo? ¿Por qué se han escogido los materiales de acabados? ¿Por qué el tamaño y forma de las ventanas? etcétera.

Es un error de muchos historiógrafos asentar que la arquitectura ha sido funcional en todas las épocas. Todos los elementos que constituyen en conjunto y en detalle una obra racionalista deben justificarse objetivamente de acuerdo con el pensamiento racional. Así pues, eliminadas las funciones psíquicas que habían llevado a la arquitectura a la decadencia, fue como quedó excluida la ornamentación —el vocablo decoración suele usarse con sinónimo— así como la representación escultórica, que en los estilos históricos habían formado parte de la expresión arquitectónica. Sin embargo, siendo éste el fondo del postulado antiornamentación definitivo en parte de la arquitectura racionalista, conviene señalar algunos hechos que contribuyeron a su afirmación.

Uno de ellos fue que, sustituyendo las manufacturas artesanales en las que se sentía la espontaneidad de la mano, la industria tendía a lanzar objetos en serie, de superficies lisas sin dibujos, con dimensiones exactas y perfiles netos en cuyas inhumanas perfecciones radicaba su potencial estético. Fue también factor en la supresión de toda ornamentación, la campaña de Adolf Loos, arquitecto vienés autor de "Ornamento y Delito", quien tuvo influencia en los medios profesionales de vanguardia de los años veinte; y por último, en el campo de la preparación profesional, la creación de la Bauhaus en Alemania, centro de formación de diseñadores que con nuevos lineamientos en las técnicas de aprovechamiento de las propiedades de los materiales, vino a sustituir el papel que en la formación de los artistas y arquitectos había tenido la Escuela de Beaux Arts de París.

La ornamentación se convirtió en un tabú que significaba no únicamente la desaparición de una decoración banal e intrascendente, sino la desintegración de las artes que secularmente habían participado en las obras arquitectónicas. Se trataba de realizar, como dice Norberg Schulz, una arquitectura para servir y no para significar.

Habiendo sido la doctrina racionalista aceptada e implantada en México por consenso general de los estudiantes y jóvenes arquitectos, su aplicación entre nosotros se conformó al cambio operado en las ideologías y en el sistema económico social como resultado de la Revolución Mexicana. Esta constituyó una determinante más de las que se enunciaron como causas de la arquitectura racionalista, si bien entre los jóvenes adictos a ella había los radicales intransigentes, los moderados y también los que sin cuestionar las afirmaciones del nuevo movimiento sentían la nostalgia del espíritu que había animado la edificación virreinal. Éstos, por vocación, serían —andando los años— los conservadores de nuestro patrimonio arquitectónico.

Los objetivos de beneficio social que impulsaron la Revolución Mexicana, incidían de manera fundamental en los planes de edificación que debía realizar el sector gubernamental una vez terminadas las etapas de la lucha armada. Eran necesarias, en todo el país, escuelas primarias y de educación superior, edificios para la atención de la salud, viviendas para alojamiento de la población económicamente débil y además innumerables construcciones para la administración pública; para lo cual pasaron muchos años antes de generarse, en magnitud apreciable, los recursos económicos. Es evidente que en estas circunstancias la arquitectura racionalista o funcional, era el instrumento adecuado para elaborar planes y construir las obras con el sentido de economía condensado en la fórmula: máximo rendimiento con mínima inversión.

En la década de los años treinta el impulso inicial se manifestó en la construcción de escuelas en el D.F., y en algunos conjuntos de vivienda, pero además se crearon condiciones para un mayor desarrollo del país en años posteriores. En la década de los cuarenta se formula el primer plan nacional de hospitales, por parte de la Secretaría de Salubridad y Asistencia; se constituye el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) que debía operar en todo el país; se funda el Instituto Mexicano del Seguro Social, para protección de los trabajadores de empresas privadas, y por último, en esta década, dentro de los sucesos culturalmente más trascendentes, se proyecta y empieza a construir la Ciudad Universitaria inaugurada en 1952.

Con anterioridad a estos años que marcan la mitad del siglo, los arquitectos en general, encargados de diseñar las obras que requerían los planes someramente apuntados, trabajaron dentro de la corriente racionalista interpretando aquel lema original de la Escuela de Chicago a fines del siglo XIX. "Form follows function" —la forma sigue a la función— y habían respetado la prohibición de la ornamentación.

Sin embargo, algunos arquitectos no sólo mostraban una entusiasta adhesión a la revolución arquitectónica; también la tenían hacia la revolución social que, iniciada en 1910, había tomado nuevo impulso en el gobierno del General Lázaro Cárdenas, y parecía poder avanzar en períodos subsecuentes. Dichos arquitectos, entre los cuales me contaba yo, tomamos conciencia de que nuestra arquitectura funcionalista cumplía sus objetivos utilitarios y que ciertamente poseía un significado inmanente pero que carecía de un mensaje emotivo y claro para el pueblo. El ejemplo nos lo daban los pintores muralistas que en los grandes paños de los viejos edificios coloniales,

únicos que habían encontrado disponibles, presentaban la temática social: delatar la explotación que sufrían los campesinos y obreros; demandar educación primaria de estas clases; relatar las luchas históricas por la independencia de nuestra nación y contra la prepotencia del clero; mostrar las riquezas que se encuentran en nuestro territorio; enfatizar los valores culturales del pueblo; defender la autonomía de México y combatir los movimientos reaccionarios mundiales.

Estos mensajes, claro está, no eran decoración trivial e intrascendente. Surgía una obra distinta a la que producían los artistas europeos de vanguardia, con valores reconocidos por críticos extranjeros, hecho que nos impulsaba a enriquecer el contenido abstracto implícito en las obras de utilidad pública, disponiendo de espacios apropiados para la pintura y escultura de lenguaje realista.

Paradójicamente, los arquitectos que tomaban ejemplo de los pintores eran los mismos que, en los días del radicalismo funcionalista, negaban toda intención significativa a la arquitectura. Recuerdo que cuando el Departamento del Distrito Federal —debe haber sido en el año de 1937— lanzó un concurso para conmemorar la muerte del General Álvaro Obregón en el Parque de la Bombilla en San Ángel, el grupo de arquitectos que habíamos formado la Unión de Arquitectos Socialistas, presentamos como monumento simplemente el proyecto escueto de un centro escolar.

El caso temprano en el cambio del rígido racionalismo de la arquitectura hacia una integración plástica, lo representa el mural ejecutado en el Sindicato Mexicano de Electricistas por David Alfaro Siqueiros, descontando como obras menores algunas pinturas de las escuelas primarias de 1932 y las del Mercado Abelardo Rodríguez.

En 1938 estaba en construcción el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, cuyo proyecto yo había ganado en concurso, en colaboración con Ricardo Rivas. El comité directivo del Sindicato que desempeñó una meritoria labor propiciando las manifestaciones artísticas de vanguardia en teatro y danza, aceptó mi propuesta de encargar a Siqueiros un mural ciertamente muy pequeño en el que, sin embargo, pudo el artista poner en práctica varias ideas acerca del proceso de elaboración de un mural y de la percepción visual del espectador.

Eran los días de la guerra española y de los preparativos del eje nazi-fascista para encender la II guerra mundial. El tema que escogió Siqueiros, y que tituló "Retrato de la Burguesía", alude en realidad al demagogo que lleva a las masas de su pueblo hacia la muerte. En la obra realizada en un sitio de pequeñas dimensiones, el artista trazó la composición de acuerdo con sus teorías de dinamismo; empleó fotografías como documentos a reproducir, aplicó estènciles en la representación de las masas; hizo uso de materiales de la industria automotriz, aerógrafos y pistolas de aire para pintar.

Después de este primer brote de integración arquitectónico-pictórica, pasó un buen número de años en los que no existieron condiciones para continuarla, quizá por falta de recursos en las obras o porque los artistas estaban ocupados en diversos encargos de importancia. En mi experiencia personal, después del ya mencionado Sindicato Mexicano de Electricistas, logré propiciar la participación de la pintura en varias importantes obras que tuve a mi cargo como arquitecto. Desde la elaboración del proyecto del Hospital de la Raza, nombre que propuse por el simbolismo que encierra a pesar de que me fue sugerido por la ubicación vecina de esa caricatura de pirámide prehispánica conocida como Monumento a la Raza, dispuse los sitios de mayor importancia visual para la realización de dos obras pictóricas monumentales: uno en el vestíbulo principal del edificio, en el eje de la entrada principal, y otro en el vestíbulo del auditorio, en un eje transversal al anterior. En los espacios destinados a los murales, se realizaron las preparaciones necesarias para que los artistas aplicaran de la mejor manera sus ideas y las técnicas de su elección.

Diego Rivera pintó al fresco en el vestíbulo principal, en una superficie de 142 m^2. convenientemente encurvada, el tema de la medicina prehispánica y la contemporánea, ambas presididas por la figura de Tlalzoltéotl, la diosa azteca de la medicina.

En el auditorio conforme a lo requerido por David Alfaro Siqueiros, se cubrieron dos de las paredes y el plafón con bastidores de madera y triplay, sobre el cual se pegaron capas de tela, quedando formada así una superficie continua redondeada en los ángulos y un tercer muro se recubrió de espejos a manera de crear condiciones óptimas para que el artista pusiera en práctica sus teorías acerca de la dinámica visual de la pintura, en relación con los espectadores.

Diego Rivera, tras de elaborar con cuidado sus bocetos, armaba sus tendidos, trazaba la composición general y en seguida el dibujo de las formas que paulatinamente y en diarias tareas de arriba a abajo, llenaba de color, sin titubeos, al tiempo que platicaba con sus amistades.

Siqueiros empleaba torres de madera para sostener los tablones que movía a su antojo; desplazándolas subía y bajaba continuamente para observar los efectos desde distintos sitios, sin sujetarse a un desarrollo continuo. A él le resultaban indeseables las visitas; cerraba el local durante su trabajo.

Desgraciadamente estos dos casos de pinturas maestras, realizadas en conjunción con la arquitectura, son también ejemplo de los atropellos que sufren nuestras obras, pues han quedado encerradas, bloqueadas por construcciones que quitaron al edificio toda dignidad, al ejecutarse disparatadas y costosas transformaciones en el sexenio 1970-76.

En el mismo año de 1950 en que se construía el Hospital de la Raza, se levantaba en el Pedregal de San Angel la Ciudad Universitaria. Ésta tenía que ser la manifestación más elocuen-

te del papel que la UNAM desempeña en la cultura de nuestro país.

Los programas de edificación impulsarían la creatividad de los arquitectos mexicanos para expresar, aprovechando la belleza natural del sitio, caracteres de nuestra identidad, satisfaciendo al mismo tiempo los requerimientos espaciales para la óptima preparación de los estudiantes en las distintas áreas del conocimiento: humanidades, ciencias biológicas, ciencias físico-matemáticas, y la particular nuestra del diseño, al mismo tiempo que había que implementar en específicas construcciones la amplia labor de difusión que la Universidad toma como responsabilidad social.

Se acordó que los proyectos de los numerosos edificios que constituirían la Ciudad Universitaria, debían repartirse en equipos formados por tres arquitectos cada uno, para dar oportunidad a que participaran el mayor número posible de arquitectos de relevancia reconocida y que su obra reflejara en consecuencia el nivel de calidad de nuestra arquitectura contemporánea, dentro del marco del proyecto de conjunto elaborado por Enrique del Moral y Mario Pani.

Pertenecientes todos los arquitectos a las generaciones formadas a partir de la revolución racionalista de la arquitectura (1927), se hizo evidente que existía en el gremio unidad de criterio en cuanto a principios teóricos y métodos de trabajo, y que cada equipo pugnaba por hacer un buen papel en lo que era una competencia tácita. Existiendo libertad que permitía, dentro del consenso doctrinario, manifestar modalidades de voluntad plástica, las obras reflejaron pureza o manierismo, sobriedad o desbordamiento, pero en todo caso dentro de un marco estilístico y tecnológico común.

1

2

1. Arquitecto Enrique Yáñez. Escuela de enfermeras del Centro Médico Nacional en la ciudad de México. 1955-61. **2.** Aulas del Hospital General del mismo. 1955-61 Fotos Brehme.

Por otra parte los muralistas más destacados reclamaron vehementemente su parte en la magna obra, pero ahora se trataba de figurar en el espacio externo de los edificios, el de mayor valor en la significación ante la comunidad.

La demanda de los artistas coincidía con los deseos de algunos de los arquitectos de la Ciudad Universitaria en el sentido de enriquecer la plástica de sus edificios, encontrando decidido apoyo en Carlos Lazo quien fungía como Gerente General de las obras.

Guillermo Rossell, Enrique Guerrero y yo formábamos el equipo para el diseño arquitectónico de la Escuela de Ciencias Químicas, y de común acuerdo tratamos de encomendar a David Alfaro Siqueiros su participación como artista plástico, pero no resultaron satisfactorias sus proposiciones y en consecuencia optamos en este caso por limitarnos a la plástica puramente arquitectónica. Sin embargo, no debe extrañar que en este trabajo, en el que como antes dije trato de comunicar mis personales experiencias, figure la mención de la Ciudad Universitaria, porque ésta constituyó un hito en nuestra moderna arquitectura en la que varios edificios muestran obras de integración plástica que han servido como referencia a las apreciaciones favorables o negativas de muchos críticos acerca de nuestro movimiento.

En la que era entonces Facultad de Ciencias proyectada por Raúl Cacho, Félix Sánchez y Eugenio Peschard, se realizaron los murales de mosaico de vidrio de José Chávez Morado y los de David Alfaro Siqueiros en la Rectoría, obra de Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega; el mosaico escultórico de piedra de Diego Rivera en el Estadio diseñado por Augusto Pérez Palacios, Jaime Bravo y Raúl Salinas; el de Francisco Eppens en la Facultad de Medicina, obra de Pedro Ramírez Vázquez, Héctor Velázquez, Ramón Torres y Roberto Álvarez Espinosa. En la Biblioteca, Juan O'Gorman, uno de los tres arquitectos —los otros eran Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velazco—, tomó para sí la ejecución del recubrimiento mural de mosaico de piedras de color y de relieves en basalto. La corriente de integración de las artes plásticas en la concepción formal de los edificios —y particularmente en los espacios visualmente apreciables desde el exterior— a partir de los años en que se construyó la Ciudad Universitaria tomó incremento. De ello existen con mayor o menor acierto, o sin ninguno, numerosos ejemplos en la capital; pero dentro del carácter de este trabajo, que es en cierto sentido una presentación de mis tendencias profesionales, sólo me referiré a las obras plásticas realizadas en el Centro Médico en el año de 1960. La línea —que yo llamaría ortodoxa— del movimiento de integración plástica, cuyas características figurativas y nacionalistas se marcan en la Ciudad Universitaria y en el Hospital de la Raza por los años de 1950, es la que se encuentra en 1960 en el Centro Médico que estaba a mi cargo, y en 1964 en los museos de Antropología y de Historia, obras de Pedro Ramírez Vázquez.

Sin tratar de describir las obras, pues esto tomaría mucho espacio, solamente he de mencionar que en el Centro Médico se realizaron, entre otras, la monumental obra escultórica en piedra labrada, de José Chávez Morado en las aulas del Hospital General, misma que es quizá el mejor ejemplo de integración plástica realizado hasta hoy; los relieves metálicos de Francisco Zúñiga en las casetas de los elevadores de los hospitales de Neumología y Oncología y, en los interiores, los murales de Siqueiros en el mismo hospital de Oncología y los de Luis Nishizawa en el de Neumología.

Todas estas obras fueron parte de un amplio programa de participación de las artes plásticas en la arquitectura del Centro Médico, auspiciado por el Dr. Ignacio Morones Prieto, Secretario de Salubridad y Asistencia, obra que no llegó a su cabal realización debido al cambio sexenal de gobierno.

Desde las primeras obras de los muralistas, los temas se desarrollaron tanto en forma realista y narrativa como simbólica-figurativa, y ambas formas se conservaron en el movimiento de integración con la arquitectura; pero el mensaje social como reflejo de circunstancias históricas sufrió mengua, conservándose en todo caso en la línea de integración que considero ortodoxa, el sentido nacionalista en el que se reconocen raíces invariantes formales de anteriores épocas culturales.

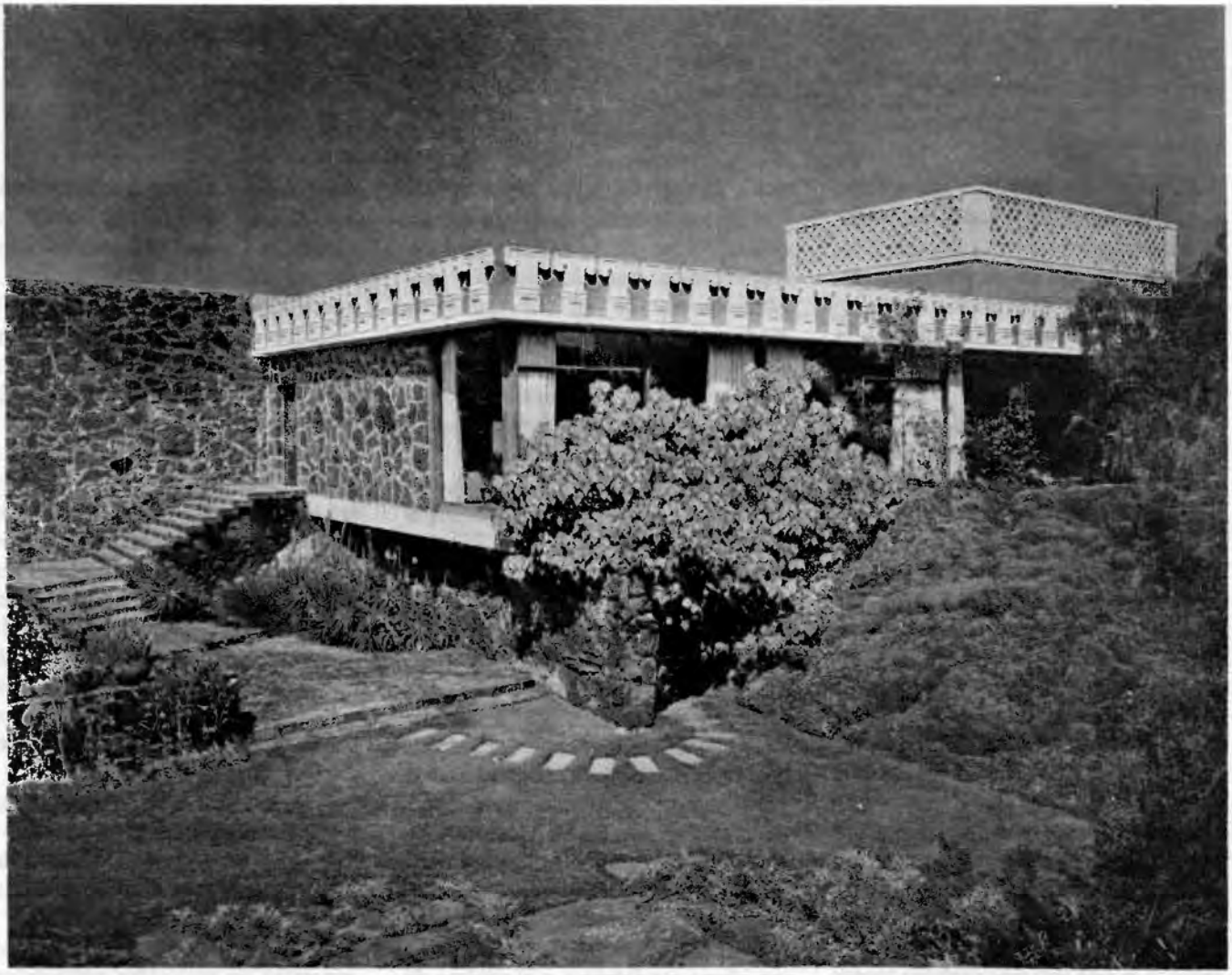
Expuestas a grandes rasgos, en las cuartillas anteriores, las circunstancias en que aparece el movimiento de integración plástica en nuestro medio arquitectónico y el sentido que originalmente tuvo, a continuación presento algunas definiciones y comentarios que en mi opinión interesan, pues el tema que trato no es puramente historia mientras subsista la desintegración de las artes.

Ante todo hay que reconocer que integración plástica es un vocablo adjetivado nuevo, que se aplica a una secular práctica que testimonian los grandes monumentos de las culturas que registra la historia, práctica que por primera vez fue rechazada en las obras racionalistas del llamado estilo internacional. Intentaré definir dicho vocablo, pues al respecto no existe consenso. Entiendo por Integración Plástica la labor que realizan los arquitectos con otros artistas como son escultores, pintores, mosaicistas, vitralistas y diversos diseñadores, con el fin de enriquecer la expresión de las obras arquitectónicas mediante el empleo de diversos medios plásticos que requieren específicas aptitudes para manejarlos.

En un amplio sentido de integración cabría incluir la fotografía, los sistemas de iluminación, la jardinería y sin duda el mobiliario, siempre que tenga calidad artística.

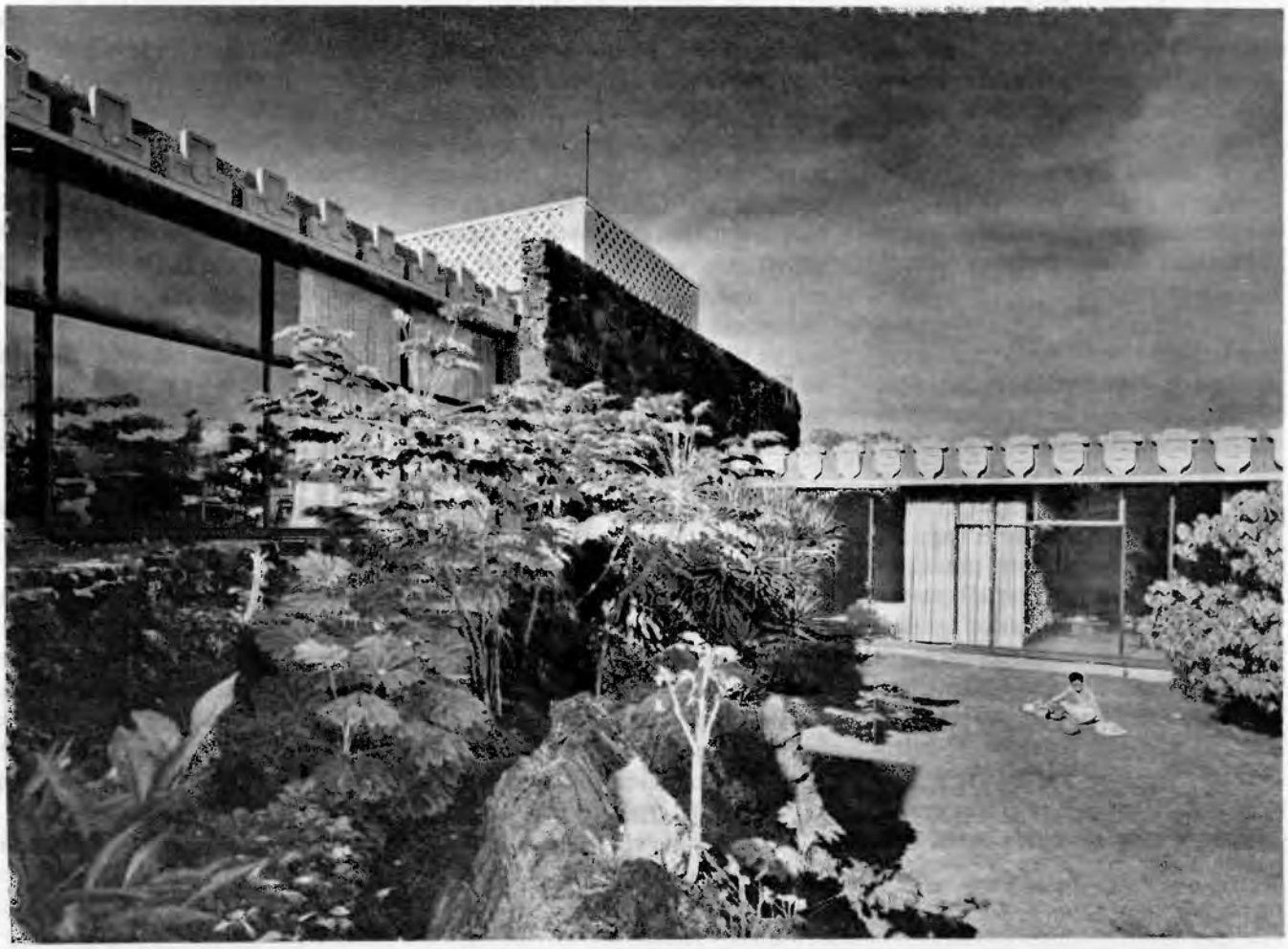
3. Arquitecto Enrique Yáñez. Dos aspectos de la casa habitación del mismo en la calle de Cantil 121, Jardines del Pedregal, México D.F. 1958. Fotos Guillermo Zamora.

3



a

b



Hay que advertir que integración —que implica congruencia— no debe excluir aspectos de contraste que también enriquecen la significación arquitectónica. A diferencia de quienes piensan que la integración plástica es la fusión material de diversos medios de expresión artística en una totalidad indivisible como ocurre en las Cariátides del Erecteo o en los Atlantes de Tula, opino que, siendo incontestables estos ejemplos, la integración plástica tiene un sentido mucho más amplio y lleno de sutilezas. No se precisa compenetración física de los diversos materiales que usan las artes. La integración puede existir en el espacio arquitectónico perceptible que está compuesto de espacios construidos y espacios vacíos, integrándose las diversas obrs artísticas aunque estén separadas.

¿Cómo dilucidar cuándo una obra es puramente arquitectónica y cuándo encierra el concepto de integración plástica?... Sería difícil tratar de hacerlo en muchos casos sin caer en sutilezas, y es por ello que prefiero tomar como condición la colaboración del arquitecto con uno o varios artistas. Algunos llaman escultórica una obra arquitectónica simplemente por el hecho de presentar formas ondulantes y hábiles juegos volumétricos. Confusión análoga sería la de llamar arquitectónica a la escultura que se realiza con elementos planos, geométricos o rectilíneos.

El movimiento de integración plástica rompió el tabú de la ornamentación en la arquitectura racionalista, abriendo cauce a la significación de nuestra identidad, pero la participación de diversas artes en la matriz arquitectónica no debe ser un prurito. En multitud de obras no se requiere, pero en todo caso asumirá modalidades técnicas y rangos muy diferentes: la colaboración de varios artistas puede localizarse en ciertas partes de las obras o encontrarse en la totalidad de ellas; existir indirectamente mediante materiales decorados fabricados aparte, como son los azulejos; y en cuanto al rango hay que valorar la escala que la integración plástica debe tener, en caso de que se desee, acorde con la importancia de las obras arquitectónicas, desde la elemental ornamentación que simplemente proporcione agrado en construcciones modestas, hasta la que en el nivel más alto, cuando la arquitectura pertenece a las Bellas Artes, las obras de artistas geniales susciten emociones y sentimientos intensos.

Muchos arquitectos no han compartido las ideas que sustentaron al Movimiento de Integración Plástica desde que éste surgió con vigor alrededor del año de 1950, actitud que han seguido sosteniendo en su obra profesional en general. Fieles a los postulados originales de la doctrina racionalista y a los modelos internacionales, son renuentes a tomar en cuenta la función significativa de la arquitectura; consideran que la lógica en la concepción de los espacios y en el uso de la tecnología, es base suficiente para la creación de valores formales en la arquitectura y aún en sus más ambiciosos objetivos sólo aceptan obras escultóricas o pictóricas de índole abstracta.

A mi juicio, en esta actitud persistente subyace la antipatía que, como pecado original, sienten estos arquitectos hacia el mensaje de lucha social que dio origen al muralismo mexicano y la filiación política de sus más destacados creadores. Es significativo que, aun tratándose del maestro José Clemente Orozco, cuando fue llamado por Mario Pani a colaborar en la obra de la Escuela Normal de Maestros, el pintor de la Preparatoria hubiera adoptado el lenguaje abstracto.

Conceptualmente la integración de las artes ha generado polémicas tanto en México como en otros países. Entre nosotros, por ejemplo, Enrique del Moral —en su Ensayo sobre el asunto que vengo tratando— establece una interpretación de la integración que resulta mística y por ende considera que es imposible lograrla actualmente no sólo en México sino en el ámbito universal.

Parte de la crítica extranjera tampoco ha sido favorable a las obras de integración plástica, que algunos llaman síntesis de las artes, pero sus argumentos en realidad resaltan el carácter nacionalista auténtico de nuestro movimientoi contrario a los conceptos del estilo internacional. Bruno Zevi, historiógrafo de la arquitectura moderna, es por principio enemigo de la complejidad y de la exuberancia formales, así como de las tendencias nacionalistas. En un artículo titulado "lo grotesco mexicano", considera que las obras realizadas en la Ciudad Universitaria y otras de esta época en México, manifiestan una invariante de "horror al vacío" —que le es profundamente antipática— presente en los monumentos prehispánicos de la cultura maya-tolteca y en las obras barrocas de la época virreinal.

Francisco Bullrich, crítico argentino que visitó México y escribió el libro "Arquitectura Latinoamericana", conoce las motivaciones del movimiento de integración plástica en nuestro medio, pero las soluciones concretas las encuentra estéticamente desacertadas, considerando en general el movimiento como una "moda pasajera".

Quiza la contradicción que encuentra Bullrich en las obras de la Ciudad Universitaria, proviene de que los artistas no aciertan a estructurar sus composiciones en concordancia con la arquitectura, pues la representación figurativa se realiza en forma naturalista a diferencia de la maestría que al respecto muestra la arquitectura prehispánica en la que las formas humanas y figurativas en general se deforman acoplándolas al sentido arquitectónico.

Paul Damaz, arquitecto partidario de la síntesis de las artes por experiencia en sus propias obras, conoce los problemas prácticos y estéticos que surgen en la colaboración del arquitecto con los demás artistas. Movido por su interés en la cuestión de que tratamos, conoce las más significativas obras realizadas en diversos países y entre ellos el nuestro. Damaz tampoco encuentra convincentes las obras realizadas en México por razo-

nes semejantes a las del crítico argentino.

Ciertamente, en las críticas en contra del movimiento de integración plástica, se refleja la contienda entre arte figurativo comprometido y arte abstracto purista; y Damaz, que se afilia a esta última, considera como el caso realmente logrado de integración plástica el de la Ciudad Universitaria de Caracas, en la cual varios artistas extranjeros realizaron obras precisamente abstractas.

Así pues, los argumentos más serenos en contra del movimiento que trato son de índole estética: por una parte asientan que la arquitectura moderna tiene en sí sus propios valores que no necesitan verse afectados por los de otras artes, y por otra que entre lo visualmente abstracto de la arquitectura y lo naturalista de la corriente escultopictórica realista, existe de principio una contradicción, es decir una situación inarmónica.

Sin embargo, Charles Jencks —uno de los teóricos del movimiento post-moderno que actualmente plantea rectificaciones esenciales en los postulados del racionalismo— funda en esa contradicción una tesis que justifica las obras que caracterizan nuestro movimiento de integración. Debo advertir entre paréntesis, que en mi opinión los conceptos teóricos que sustentan el post-modernismo, son tan acertados como lamentables y falsas las obras que, en su nombre, se están realizando. Jencks, en su concepto acerca de la arquitectura como lenguaje de comunicación, demanda un mensaje dual que en las obras arquitectónicas satisfaga tanto las exigencias de los estratos cultos de la población como el gusto y comprensión del pueblo en general, y en particular de los usuarios. El mensaje dual significa para los primeros: proporción, ritmo, claroscuro, pureza de línea, textura, es decir valores estéticos abstractos; en tanto que para los segundos se dirigirán representaciones naturalistas, colores, y estímulos de la percepción claros, directos y agradables.

El ejemplo que presenta Jencks es el templo de Artemisa en Corfú, edificado a principios del siglo VI antes de Cristo. En este típico templo griego, el estilobato, las columnas, el entablamento y la cubierta que en la fachada se acusa en el frontón, constituyen el mensaje que las clases cultas percibían en todo su significado estético, pero en el frontón están representadas en vivos colores, las Gorgonas en fuga, así como Medusa con sus serpientes, animales mezcla de león y pantera y diversos sacrificios rituales. Este arte representativo, que rompe literalmente con la geometría abstracta del propio frontón, es el mensaje dirigido al pueblo. Jencks advierte que la división entre los receptores de los mensajes no es tan tajante, pues todo el mundo responde en parte a ambos significados, el abstracto y el realista, aun cuando con diferente intensidad y grado de comprensión. En forma análoga se constata que el mensaje dual se encuentra en muchos de los monumentos arquitectónicos de épocas diversas: en los templos egipcios, en los palacios asirios, en las catedrales góticas o en los palacios renacentistas y barrocos. La tesis del mensaje dual en la arquitectura, pues no es el caso de la pintura de caballete que puede dirigirse con exclusividad a sectores diferenciados en su preparación cultural, induce a una reflexión que como final de este trabajo desearía que compartiéramos. Muchas obras importantes, realizadas en nuestro país en las décadas posteriores a la implantación de la doctrina racionalista, contienen para nosotros los arquitectos excelentes cualidades: hábil distribución de los espacios, franca volumetría, perfecta ejecución en concreto armado aparente o en hierro, sobria expresión acorde con el "menos es más", de Mies —que Venturi considera camino para llegar al aburrimiento—, pasan a mi juicio inadvertidas para la mayoría de la gente que es incapaz de captar el mensaje estético abstracto. Su mensaje es elitista, dirigido a arquitectos y a algunos intelectuales indiferentes, cosa que, querámoslo o no, no ocurre con la Biblioteca de la Ciudad Universitaria, ni sucede tampoco, por ejemplo, con el Santuario de Ocotlán en Tlaxcala.

4

4. Arquitecto Agustín Yáñez. Detalle de fachada en el Hospital de Gineco-obstetricia del ISSSTE en el conjunto habitacional de Tlatelolco, D.F. 1963. foto Brehme.

Lo importante es que la arquitectura retome la función de significación, y que su mensaje pueda ser captado por la comunidad en general; y en esta rectificación que actualmente se plantea en ámbito universal, creo que el movimiento mexicano de integración plástica, a pesar de sus imperfecciones y defectos, se anticipó históricamente.

México D. F. abril de 1984

1

2

a

b

c

3

a

b

c

ARQUITECTURA Y SIMBOLISMO PREHISPÁNICO*

Agustín Hernández**

Agustín Hernández, a flamboyant and controversial architect, claims in some of his outstanding works a tight relationship with the Pre-Columbian heritage of Mexico, and makes a deliberate attempt to enhance the symbolism of those cultural roots as applied to his own work.

"Mi taller de arquitectura tiene una marcada influencia simbólica que, junto con la solución estructural y la solución arquitectónica, se combina para obtener integralmente un todo. Está formado por cuatro prismas iguales suspendidos del fuste, de los cuales dos están en compresión y dos en tensión, y en cuyas intersecciones se generan dos pirámides que, en la cosmología prehispánica, significan la unión cósmica del cielo con la tierra y de la tierra con el cielo, voluntad formal de la última época de la arquitectura prehispánica. Aquí aparece a través de la apariencia formal y constructiva de la dualidad, de la lucha de fuerzas contrarias que logran mantenerse en equilibrio, que era la dialéctica del mundo prehispánico."

"La Escuela de Ballet Folklórico de México fue diseñada como una escultura-block cuyos espacios vacíos fueron cavados, que es por lo que los olmecas lograron una monumentalidad. El simbolismo con el cual se representaba el movimiento está manifiesto en todo el edificio. Todos sus elementos cúbicos arquitectónicos son una lucha de fuerzas mantenidas en equilibrio, logrando así la fuerza contenida. Son espacios que se suman y entrelazan, girando y culminando en sí mismos para volver a nacer. Este diseño está representado en forma de Greca, haciendo una celosía de cristal."

"El conjunto del Heroico Colegio Militar está basado en los centros ceremoniales prehispánicos donde se conjugan los espacios vacíos y construidos. El eje rector obedece a una simetría orgánica para ser estructurado formal y funcionalmente dentro de una concepción antropomorfa. Todo el conjunto tiene como ciclorama el cerro del Telpochcalli —que significa Casa de los Guerreros Jóvenes del Pueblo— labrado como una pirámide. Nace de él el Edificio de Gobierno, formando un conjunto escultórico alusivo a la epopeya histórica de 1847.

El diseño del Edificio de Gobierno se asemeja a un mascarón maya, en cada una de cuyas partes componentes se alojan la Dirección, Subdirección, etc.

Del otro lado, la gran plaza está delimitada por los dormitorios y por los edificios escolares. El diseño en talud de estos edificios fue de gran ayuda para lograr, por medio de su forma dinámica, una de las plazas mayores del mundo, pues con edificios en forma tradicional no se podría haber delimitado ésta.

Introducción

Desde los tiempos más remotos, ha existido un pensamiento superior en las manifestaciones creativas de la historia de la humanidad, y éste ha sido expresado a través del simbolismo.

Para comprender las ideas y la voluntad creativa prehispánica, debemos penetrar en la concepción que tenían del universo, pues ésta determina su creatividad artística y puede ser el puente histórico y el diálogo abierto que comunica a través del tiempo.

Decía Kandinsky:

"La importancia de las grandes obras de arte de todos los tiempos no reside en la superficie, en lo externo, sino en la raíz de todas las raíces, en el contenido místico del arte".

Simbolismo

Los pueblos prehispánicos se expresaban por medio de un arte de imágenes simbólicas, fuera de todo pensamiento realista objetivo.

Llegar al simbolismo era purificar la forma natural para espiritualizarla buscando, ante todo, la fuerza de expresión.

Las expresiones abstractas y simbólicas no se pueden contemplar solamente como manifestaciones surrealistas o cúbicas, pues su origen creativo fue de índole espiritual y metafísica, y no estética o intelectual, sus símbolos encierran una enseñanza de tipo superior.

Lo realista es lo profano, es lo humano del arte prehispánico. En cambio lo abstracto es lo misterioso, lo subjetivo, que esconde a lo espiritual.

En nuestro tiempo, comprender y revalorizar el arte y la simbología conociendo los mitos y la magia del pasado, puede ser una ayuda a nuestra aplicación en el arte contemporáneo.

El hombre y su subconsciente conserva la capacidad de crear símbolos, pues tiene la disposición de llegar a la síntesis para aplicarlos en su religión, en el arte visual, en la comunicación espacial y aun en la arquitectura.

Cada generación hereda los símbolos y conceptos de la anterior, y debe adoptarlos para hacerlos perdurar, desde el arte prehispánico hasta la actualidad.

* Este artículo contiene extractos de una conferencia dictada por el autor en el Pacific Design Center de Los Angeles, California, el 20 de marzo de 1983.

** Arquitecto, UNAM, con mención honorífica. Académico Emérito Nº 1 de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. Premio para el pabellón de México en Osaka, Japón, 1970.

La proyección, en Arquitectura, de una imagen arquetípica, surge para cubrir las necesidades espirituales del hombre. Sale de nuestra dormida memoria ancestral, para expresar, a través del simbolismo, los conocimientos internos de nuestra conciencia.

Conciliemos nuestra místico pasado con las necesidades espirituales del presente, dándole un sentido al simbolismo a través de la cultura universal.

El símbolo es llegar a la síntesis visual buscando la fuerza en la expresión de su diseño.

La finalidad del símbolo es despertar ideas que duermen en nuestra conciencia, para que salga la verdad oculta, lo profundo de nuestro espíritu.

Cada uno descubre en el símbolo un significado, de acuerdo con la lógica de sus propias convicciones.

En las manifestaciones creativas de la humanidad, ha existido un pensamiento superior, y éste ha sido expresado por el simbolismo.

A través del simbolismo, podemos hacer el puente de la continuidad cultural e histórica para así formar parte del pasado, dándole un sentido a nuestro presente y a nuestro futuro.

El hombre cada vez se desenvuelve en un mundo lleno de significados, por esto la arquitectura demanda, cada vez más, el carácter de signo o de dimensión simbólica, para obtener su misión de comunicación.

El círculo y el cuadrado tienen un valor psíquico en la historia de los pueblos. Su representación y simbolismo coinciden dentro del pensamiento universal.

Símbolos de la psique y lo terrenal, unión para obtener la conciencia cósmica y el equilibrio total.

La importancia de las grandes obras de arte de todos los tiempos no reside en la superficie, en lo externo, sino en la raíz de todas las raíces, en el contenido místico y simbólico del arte.

Influencia prehispánica en la arquitectura internacional

Frank Lloyd Wright fue el iniciador en EE.UU. de recurrir a las formas prehispánicas en la arquitectura moderna. Escuchemos sus propias palabras al respecto:

..."Removió mi asombro y mi admiración de aquellos dormidos restos de culturas perdidas, abstracciones de la naturaleza del hombre. Aquellas grandes abstracciones americanas eran toda arquitectura de tierra, gigantescas masas de albañilería elevadas sobre vastos terrenos pavimentados de piedra, todo planeado. Éstas eran creaciones humanas cósmicas como el sol, la luna, las estrellas, ¿naturaleza?... Sí, pero la naturaleza del hombre tal como entonces era. No había nacido entidad más cósmica rara vez igualada por el hombre... Arquitectura intrínseca al tiempo, al lugar y al hombre."

Frank Lloyd Wright inició en 1922-1924 una arquitectura con influencia marcadamente maya en la Casa Ennis y en la Casa Barnsdal de Los Angeles.

Kevin Roche logró una hermosa volumetría espacial en los edificios que hizo para la College Life Insurance Company of America en Indianápolis. Arthur Ericksson en el Pabellón del Gobierno de Canadá en la Expo 70 en Osaka, Japón, con cuatro prismas de espejo logra hacer un espacio para el público, siendo éste uno de los pabellones más bellos de la exposición (fig. 5). Oscar Niemeyer proyecta el Museo de Arte Moderno de Caracas como una pirámide truncada e invertida, proyecto que no se ha realizado aún (fig. 6). El arquitecto Justus Dahimnden hace un edificio para oficinas en Zürich en 1968, logrando una fuerte reminiscencia prehispánica. La arquitectura de Buenos Aires de Clorindo Testa nos recuerda los templos de Palenque. Aquí podemos ver un buen ejemplo donde coinciden la forma piramidal en su búsqueda del sol, como en las pirámides con sus caras al cielo, en este departamento de energía de Illinois.

En México Diego Rivera en el Anahuacalli forma varios elementos arquitectónicos y simbólicos usando la piedra como material expuesto. Los frontones de Alberto Arai, con gran originalidad se recubren también con piedra aparente, formando taludes que nos recuerdan las pirámides y que adquieren un aspecto muy plástico, logrando un marcado ritmo en la composición del conjunto. Juan O'Gorman, en el basamento de la biblioteca de C.U., hace unos relieves en piedra y un mural —hecho con piedras de todos colores recogidas a todo lo largo del país— inspirado en los códices y en las relaciones históricas. Todo el mural cubre una estructura convencional de estilo internacional.

Uno de los grandes aciertos de conjunto, por cierto, es la propia Ciudad Universitaria en su primera fase de realización (proyecto de conjunto de los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral) que, con espacios vacíos y construidos, obtiene la escala de los grandes centros ceremoniales prehispánicos.

El principio constructivo del Estadio de C.U.fue asimismo un gran acierto del arquitecto Augusto Pérez Palacios, al usar la tierra excavada para formar el terraplén para las gradas de los espectadores. Sobre los taludes cubiertos de piedra, Diego Rivera logra una integración monumental de sus relieves con la arquitectura. Así también Enrique Yáñez logra esa integración en las aulas del Centro Médico y en la casa de Cantil 121 (véanse pp... y...).

El Hotel Camino Real de Cancún, realizado por el arquitecto Ricardo Legorreta, es una búsqueda del sol; por medio de terrazas escalonadas.

El Hotel Sheraton de Cancún tiene un aspecto piramidal logrando que sólo las suites tengan terraza al sol.

Pedro Ramírez Vázquez, en el Museo de Antropología, se inspira en el patio del Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal. Sus fachadas están recubiertas por una celosía metálica que es una estilización de serpientes, logrando una fuerte composición monumental.

4

5

6

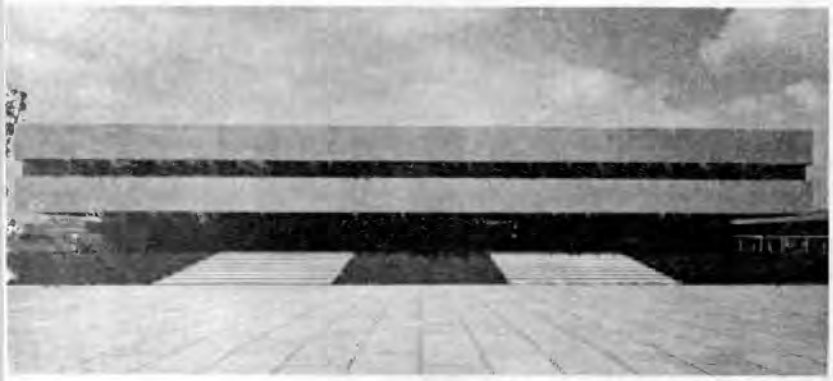
7

8

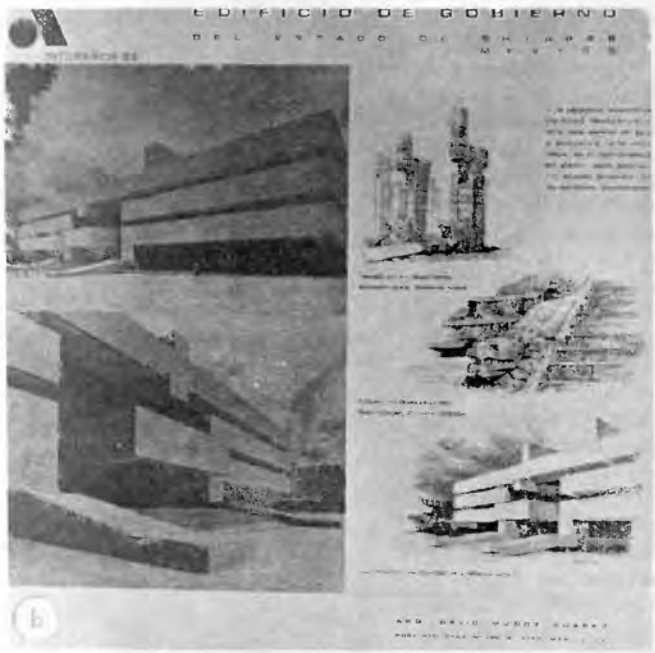
Arquitecto Agustín Hernández. **1.** Sus oficinas en Bosques de las Lomas, México, D.F. **2.** Escuela de Ballet Folklórico de México; *a:* Aspecto de la fachada; *b:* Arco del Palacio del Gobernador en Uxmal, y *c:* Su interpretación moderna. **3.** Heroico Colegio Militar en México, D.F.; *a:* Dormitorio; *b:* Edificio de Gobierno; *c:* Panorámica aérea. **4.** Arquitecto Kevin Roche. Life Insurance Co. of America, Indianapolis; **5.** Arquitecto Arthur Eriksson. Pabellón de Canadá en la Expo 70 de Osaka. **6.** Arquitecto Oscar Niemeyer. Anteproyecto para el Museo de Arte Moderno de Caracas. **7.** Arquitecto Julius Dahmindsen. Edificio de oficinas en Zurich. **8.** Hotel Acapulco Princess, Acapulco.

OTRAS BÚSQUEDAS CONTEMPORANEAS

Among other contemporary attempts to integrate Pre-Columbian concepts or looks can be mentioned, in Mexico City, the work of David Muñoz, Ernesto Velasco León and associates, and in Mérida that of Augusto Quijano Axle and associates.



1 a



b

David Muñoz*

* Arquitecto, UNAM. Ha sido catedrático de la Escuela Nacional —hoy Facultad— de Arquitectura, Secretario Académico, y Presidente de la Asociación de Profesores de la misma. Destacan, entre las distinciones que le han sido otorgadas, el Primer Premio en el Concurso para Casas de Empleados de la UNAM (1952), el Calli de Plata del Colegio de Arquitectos de México (1962) en el Concurso Nacional para una arquitectura mexicana en casas-habitación, el Primer Premio y Medalla de Oro en el Concurso Nacional AMPAC (1968), el Premio Industrias Monterrey (1969) y, más recientemente, el Gran Premio y Medalla de Oro en la III Bienal Mundial de Arquitectura celebrada en 1985 en Sofía, Bulgaria.

Arquitecto David Muñoz. **1.** Edificio administrativo U.P.I.I.C.S.A. del Instituto Politècnico Nacional en Ixtacalco, D.F., 1972. *a.* Aspectos del patio; *b.* Fachada principal. **2.** Edifio del Gobierno de Chiapas en Tuxtla Gutièrrez, 1982. *a.* El patio interior; *b.* Aspectos de la fachada principal, con sus reminiscencias prehispánicas; *c.* El edificio en su contexto urbano.

2 a

b

Augusto Quijano Axle*

1. Arquitectos Augusto Quijano Axle y Arquitecto Alejandro Dominguez. Casa Espinosa Aguiar en Mérida, Yucatán, 1983.

"El concepto arquitectónico es de fluidez hacia un jardín que se encuentra a un costado y de donde provienen los vientos dominantes. Toda la casa vive hacia este espacio a través de una serie de dobles alturas enmarcadas por unos muros que se prolongan hacia el exterior (*a*) y que interiormente conforman la estructura espacial y de visuales.

La forma total de la casa no se percibe sino por partes hasta que uno se encuentra ya en el jardín. Su tratamiento formal es por fachadas, dependiendo del grado de interés exterior.

La primera fachada, hacia el poniente, es totalmente cerrada con manejo del perfil. La segunda, la del acceso (*b*), es de transición entre lo cerrado y lo abierto, entre lo bajo y lo alto (*c*), entre planos y masas con regular manejo de perfil y discreto manejo de las perforaciones. La fachada oriente, la del jardín, es totalmente abierta. No hay en ella manejo del perfil sino de planos, y es la más alta".

2. Arquitectos Augusto Quijano Axle, Alejandro Dominguez y Luis Torres Peraza. Universidad del Mayab en Chablekal, Mérida, 1982.

"La primera etapa, que alberga 30 aulas, servicios académicos y administrativos, cafetería y auditorio, es una serie de edificios integrados e intercomunicados de diferentes alturas y formará parte de un grupo de nueve edificaciones que se construirán en etapas ulteriores.

Consta de un cuerpo lineal (*a*), el de aulas, el más alto, el que da carácter al conjunto, que opera como respaldo a tres edificios, dos de altura media y uno más bajo. Los de altura media, la cafetería en un extremo y el auditorio —en construcción— en el otro extremo, sirven de remates al edificio lineal y actúan, junto con éste, en un ademán de "brazos abiertos". Entre estos dos edificios se desarrolla el más bajo (*b*), el de servicios académicos y administrativos, que da escala a la plaza y que recibe a la gente por medio de una escalinata que conduce a otra plaza en el segundo nivel y a las aulas y bibliotecas.

El edificio de aulas se escalona en su fachada sur para proteger los pasillos y las aulas de la lluvia y, sobre todo, del asoleamiento, y maneja con estos remetimientos diferentes escalas de captación de visuales (*a*), ya sea vehicular a distancia o peatonal, a corta distancia.

En su fachada norte se desarrollan las aulas con un tratamiento en talud como gesto de cobertura y respaldo sobre los demás edificios (*c*).

En el tratamiento formal se hacen alusiones a la Arquitectura Maya con taludes y escalinatas, así como con ritmos y manejo de escalas a diferentes distancias".**

1

2

a

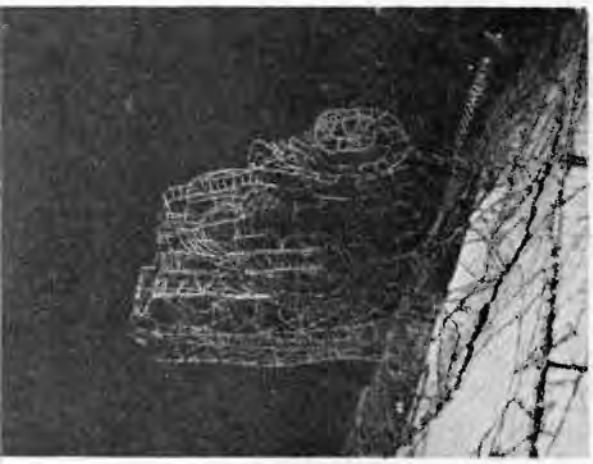
b

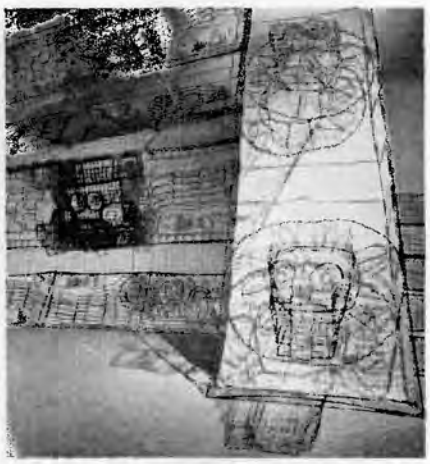
* Arquitectos, Universidad Iberoamericana.

** Comentarios enviados por Augusto Quijano Axle en carta del 3 de octubre de 1986.

Ernesto Velasco León, Arturo Treviño Arizmendi y Salvador Velasco León*

1





a b

* Arquitecto, UNAM. Diseñador Industrial, Central School of Art and Design, Londres. Medalla de Oro, Primer Lugar, Premio Nacional de Buen Diseño IMCE para la Exportación 1976 (mobiliario popular). Jefe de la Carrera de Diseño, ENA, UNAM, 1975-76. Director de la Facultad de Arquitectura de la UNAM desde 1982.

Arquitecto, UNAM. Profesor de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Diseñador Industrial, Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, UNAM. Profesor de la misma.

2

Pabellón Mexicano en la Exposición Internacional de 1986 en Vancouver, Canadá, mayo-octubre 1986 (Exposición Mundial sobre Comunicaciones y Transportes-Expo 86).
La envoltura exterior del pabellón, que en lo esencial ya estaba dada, se recubrió en gran parte con reproducciones en serigrafía de los códices mayas de Madrid y de Dresde.
En el interior, la segunda sala presenta una interpretación en alambrón, del escultor Francisco Soto, de una parte de la fachada de la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán.

1. Esculturas en alambre de Francisco Soto; *a:* Detalle cabeza de Quetzalcóatl; *b:* Aspecto del conjunto. **2.** Un ángulo del pabellón mexicano, con sus grandes serigrafías de códices.

SEMBLANZA

Manuel Amábilis Domínguez (1883-1966)

Nació en la ciudad de Mérida, Yucatán, en donde realizó sus estudios hasta terminar la Escuela Preparatoria en el Instituto Literario de Yucatán en el año de 1906. Posteriormente fue becado para hacer sus estudios profesionales de arquitectura en la Escuela Especial de Arquitectura de París (École Spéciale d'Architecture) entre 1908 y 1913, donde se graduó en el año de 1912. A su regreso al país y durante el gobierno del Gral. Salvador Alvarado (1915-1918), ocupó el cargo de Director de Obras Públicas en el estado de Yucatán.

Fue durante este período cuando realizó sus primeras obras con una fuerte influencia académica de tendencia francesa clásica. Entre éstas encontramos las casas-habitación ubicadas en la calle 59, número 432 y 458. La primera es una casa que se localiza junto al jardín del templo de la Mejorada y se abre al frente con un pórtico con balaustres y columnas que soportan un entablamento, cornisa y pretil de estilo clásico. En el interior tiene un patio con columnas de una gran armonía y proporción. Probablemente es uno de los primeros y mejor logrados de sus estudios sobre proporciones clásicas. La segunda casa-habitación, construida en 1916, sigue el mismo estilo ecléctico afrancesado. El esquema de distribución es el tradicional de la época, con un patio central, corredores porticados que sirven para la distribución interior a las áreas de habitación, con los servicios en el patio posterior. El acceso desde la calle es, a través de dos rampas abalaustradas de escalera, hasta una gran terraza, en donde se abren dos accesos principales a los extremos y puertas de menor jerarquías al centro. Es en general un gran palacio campestre en medio de la ciudad colonial. La tercera obra de este período es la remodelación del antiguo palacio obispal transformado en un edificio de estilo clásico francés de grandes proporciones en los ventanales-balcón del segundo nivel, con balaustres, frisos, cornisas, remates y esculturas encima de la entrada principal. Junto a éste se hizo el "Pasaje de la Revolución", muy a la manera de los pasajes comerciales de París del siglo pasado. Fue construido entre 1915-18, posiblemente para conmemorar el período de gobierno del Gral. Alvarado, fechas que estaban inscritas en el pórtico del pasaje.

Esta primera etapa de la obra de Amábilis, según vimos, se caracterizó por una marcada corriente ecléctica francesa, y esta visión extranjera en su producción arquitectónica se debe evidentemente a su formación académica en Francia. Esta fase inicial habrá de contrastar, en lo sucesivo, con un iracundo nacionalismo y una búsqueda de las raíces de la arquitectura mexicana. Esta segunda etapa de su obra va a tener siempre presente la inspiración y formas plásticas de la arquitectura prehispánica maya, en torno a la cual desarrolló toda una filosofía histórica y estética que fue la base de su teoría arquitectónica.

Uno de estos ejemplos tempranos fue la remodelación que en Mérida hizo del antiguo templo católico del Dulce Nombre de Jesús, mismo que transformó en el Templo de la Logia Masónica de la cual él formaba parte en calidad de miembro activo, como lo podemos ver en el trabajo que publicó sobre un nuevo programa de la Franc-masonería. El edificio es un ejemplo ecléctico al igual que los anteriores, pero con un nuevo lenguaje y código formal, el de inspiración prehispánica. La fachada tiene un acceso en forma de arco falso maya, limitado a ambos lados por columnas serpentinas que se desplantan sobre un basamento con columnillas. La parte media del paramento lleva una cornisa de biseles y tamborcillos, que delimita un friso con celosía y serpientes a la manera del edificio oriente de las Monjas en Uxmal, para rematar con una moldura superior y una escultura de Venus sobre el eje principal.

En 1927 hace para el Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de Sevilla un proyecto en estilo prehispánico maya. Entre otros de los muchos proyectos construidos por él y realizados en colaboración con su hijo Max Amábilis, tenemos los siguientes: El Parque de las Américas en 1945, El Diario del Sureste en 1946, El Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto y en Monumento a la Patria, todos ellos en la Ciudad de Mérida. En la Ciudad de México realizó obras públicas y privadas (muchas de ellas hoy desaparecidas) en donde se ostenta su inconfundible estilo.

En 1929 es premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, por su publicación *La Arquitectura Precolombina en México,* obteniendo además del Primer Premio y Medalla de Oro, el título de Académico Correspondiente a la Academia de Bellas Artes. Se trataba de un trabajo muy meritorio, ya que concursó contra trabajos de una gran calidad como el *Estudio Arquitectónico Comparativo de los Monumentos Arqueológicos de México* presentado por el arquitecto Ignacio Marquina y ganador del segundo lugar.

La obra publicada por Amábilis es valiosa en algunos aspectos y deficiente en otros, principalmente cuando cae en la especulación filosófica e histórica de las culturas prehispánicas, elaborando toda una estructura idealizada y fantástica sin una base arqueológica y científica. Exaltado por su nacionalismo y regionalismo, construye toda una filosofía idealizada y subjetiva de los hechos históricos.

Uno de los puntos más valiosos de su obra fue la crítica que mantuvo siempre contra la importación de corrientes arquitectónicas por parte de los arquitectos que, con un afán de modernidad, transcribían teorías y formas sin hacer una reflexión o una crítica en relación a su aplicación en un contexto natural y cultural muy diferente al del origen de aquéllas. A este respecto Amábilis dice lo siguiente:

"Escudándose con la máscara de una juventud física, muy discutible, nuestros modernistas arquitectos están padeciendo una indigestión de internacionalismo con su salsa de yanquismo y liberaciones de funcionalismo y hasta de nacionalismo... Pretenden renunciar al gran privilegio de artistas magnos, de grandes creadores en el real sentido de la palabra: es decir emuladores de la Vida que crea todas sus cosas, ante todo, bellas. Pretenden renegar de la arquitectura como Arte, en un servil espíritu de imitación a los ingenieros. En vez de ser artistas ávidos de ideal se quieren convertir en manufactureros de la construcción, con los únicos propósitos de *economía y utilidad...*; pretenden transformar estos dos anhelos de todo avariento en ideales de la Arquitectura; pretenden hacer que estos conceptos, enemigos del arte durante todas las edades, se llamen Belleza; Y porque las clases burguesas son las únicas que hasta el presente han disfrutado del Arte, de la Belleza; ahora los nuevos arquitectos que se dicen revolucionarios, pregonando que van a construir sólo para las masas del pueblo, pretenden desheredarlo del derecho a lo bello, negando la existencia de la belleza...; demostrando así ineptitud y sólo ineptitud, para ser forjadores de la belleza que reclaman nuestros tiempos; la belleza que debe brillar en la síntesis constructiva, resultante de los últimos conocimientos científicos y en función de la raza y de la región del mundo que se habita".[1]

Es uno de los iniciadores de la polémica que años más tarde se iniciaría en relación a la integración plástica en la arquitectura. Ya desde su obra para el Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de 1927, proponía la integración de la arquitectura con otras artes como la escultura, la pintura y la decoración, así como la necesidad de una producción propia y acorde a nuestra cultura. Esta propuesta la pondría en práctica en muchos de sus proyectos arquitectónicos y escultóricos, incorporando a las obras a escultores, pintores y decoradores. Si bien en la práctica cayó en un formalismo prehispánico, llamado por él indianismo,[2] del cual en pocas de sus obras pudo salirse, en la

teoría sus críticas a su momento histórico fueron hasta cierto punto válidas y muchas de ellas podrían seguir siendo vigentes.

Una de las partes que queremos destacar fue la dedicada al estudio de los trazados y relaciones armónicas en los edificios prehispánicos, de la región de la Península de Yucatán. Consideró siempre que el estudio y la aplicación de la geometría era una herramienta fundamental para el desarrollo y estudio de la arquitectura. Hizo estudios sobre investigadores que habían desarrollado este campo, apoyándose principalmente en el arqueólogo y arquitecto noruego Fr. Macody Lund y en las obras de Matila C. Ghyka, y se lanzó a sus propias investigaciones en el campo de la arquitectura prehispánica mesoamericana, siendo uno de los pioneros en estos estudios.

En el campo profesional el arquitecto Manuel Amábilis fue el organizador, fundador y primer director de la Universidad del Sureste, y en varias ocasiones Ingeniero del H. Ayuntamiento de la Ciudad de Mérida. Ocupó el cargo de Jefe del Departamento de Arquitectura del ex-Ayuntamiento del Distrito Federal. Fue catedrático de Teoría de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, y miembro de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y del Colegio de Arquitectos de México.

Juan Antonio Siller
Ciudad Universitaria, junio de 1986

BIBLIOGRAFÍA

AMÁBILIS DOMÍNGUEZ, Manuel

1923 "Apuntes para el estudio de la arquitectura maya", *El Agricultor*, vol. 1, no. 1, pp. 24-29; No. 2, pp. 12-15; No. 3, pp. 16-23; No. 4, pp. 17-25, Mérida.

1929 *El Pabellón de México en la Exposición Ibero-americana de Sevilla*, Talleres Gráficos Nacionales, 78 pp., México.

1937 *Mística de la Revolución Mexicana*, s.i., 96 pp., México.

1941 *Un Nuevo Programa de la Francmasonería*, Logia Acción Masónica, No. 11, 2o. pp., México.

1956 *La Arquitectura Precolombina en México*, Ed. Orión, 250 pp., México.

1968 *Donde*, (Estudio sobre arquitectura), Orión, 161 pp., México.

1975 *Los atlantes en Yucatán*, Orión, 180 pp., México.

1915-18 *Redacción de las Ordenanzas Municipales de Construcción del H. Ayuntamiento de Mérida*, Mérida.

NOTAS

1. Manuel Amábilis, *Donde* (Estudio sobre Arquitectura), pp. 29-30.
2. *Ibidem*, p. 44.

Obras del arquitecto Manuel Amábilis

Años	*Obra*	*Lugar*
1914-15	Casa habitación estilo clásico francés	Calle 59 No. 432, Mérida, Yucatán.
1915	Antiguo templo colonial católico del Dulce Dulce Nombre de Jesús que se transformó en Logia Masónica	Mérida, Desaparecido
1916	Casa habitación estilo clásico francés	Calle 59 No. 458, Mérida
1915-18	Antiguo edificio colonial del exarzobispado remodelado en estilo clásico francés y transformado en el "Ateneo Peninsular"	Plaza principal junto a la Catedral de Mérida.
1915-18	"Pasaje de la Revolución"	Junto a la Catedral y el exarzobispado de Mérida. Desaparecido
1924	Monumento en el Estadio Nacional decoración con serpientes similares a las de Chichén Itzá	
1924	Fuente en el Estadio Nacional con columnas en forma de órganos	
s.f.	Casa del arqueólogo Alberto Ruz Lhuillier en la ciudad de Mérida, hecha con inspiración en el cuadrángulo de las Monjas. (comunicación personal de Alberto Ruz, hijo)	
1926	Fuente en la Glorieta de Riviera	México, D.F. (fue cambiada de lugar)
1929	Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de Sevilla	Sevilla, España. Desaparecido
1936-38	Escuela Socialista Belisario Domínguez	Chetumal, Quintana Roo
1942	Casa habitación estilo neo-maya	Calle de Campeche 138, México, D.F.
1945	Parque de las Américas	Mérida
1946	Diario del Sureste	Mérida
s.f.	Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto	Mérida
1956	Monumento a la Patria	Mérida

RESEÑA

LIBRO

Marjorie I. Ingle, *The Mayan Revival Style. Art Deco Mayan Fantasy*, Peregrine Smith Book, Salt Lake City, 1984.

La presencia de la arquitectura prehispánica en la arquitectura moderna no se dio únicamente en la arquitectura mexicana del siglo pasado en sus pabellones y exposiciones internacionales ni en las obras de principio de siglo, sino que rebasó las fronteras del país y sorprendentemente se desarrolló con un gran ímpetu en el vecino país del norte, también desde el siglo pasado en exposiciones internacionales y en lugares como Chicago, Washington, Detroit, etc. Curiosamente en el Estado de California, antiguo territorio nacional y con una gran población de hispanoparlantes, tuvo su mayor auge. Parecería como si las escenografías hollywoodenses de los años de oro del cine norteamericano salieran de los escenarios de filmación de los estudios a la ciudad, transformando la fantasía de Hollywood en la fantasía de un estilo neo-maya llevado al extremo en la arquitectura de todo género, desde las grandes mansiones residenciales hasta edificios públicos.

El libro *The Mayan Revival Style* es una publicación de un gran valor documental y gráfico de este fenómeno tan poco estudiado de los años de 1920-30.

Es quizás esa fascinación de un arte nuevo encontrado por los artistas y viajeros durante la expansión comercial de las grandes potencias europeas durante el siglo XIX en África, Asia y las Islas del Pacífico, lo que para estos últimos exploradores del siglo XX, como los arquitectos Stacy-Judd, Frank Loyd Wright, Walter Burley Griffin, Francis Barry Byrne y otros muchos, fue el descubrimiento y el contacto directo con una arquitectura exuberante y para algunos exótica, que sirvió de fuente de inspiración plástica para una gran cantidad de proyectos.

La participación de arqueólogos como Edward Thompson, Sylvanus Morley, Frans Blom, quienes, junto con los arquitectos, ayudaban a la documentación para el diseño arquitectónico de los edificios y en algunos casos con los folletos para las inauguraciones (como fue el caso de Sylvanus Morley para el *Fisher Teater* en Detroit), resulta por demás interesante.

La publicación presenta un índice muy ordenado del desarrollo que tuvo este estilo acompañado de una gran cantidad de material gráfico, así como información de los arquitectos, arqueólogos y de las obras que se llevaron a cabo. La bibliografía y referencias generales son muy completas y constituyen una muy buena fuente para ampliar los estudios sobre esta manifestación arquitectónica tanto en Estados Unidos como en México.

Juan Antonio Siller

teoría sus críticas a su momento histórico fueron hasta cierto punto válidas y muchas de ellas podrían seguir siendo vigentes.

Una de las partes que queremos destacar fue la dedicada al estudio de los trazados y relaciones armónicas en los edificios prehispánicos, de la región de la Península de Yucatán. Consideró siempre que el estudio y la aplicación de la geometría era una herramienta fundamental para el desarrollo y estudio de la arquitectura. Hizo estudios sobre investigadores que habían desarrollado este campo, apoyándose principalmente en el arqueólogo y arquitecto noruego Fr. Macody Lund y en las obras de Matila C. Ghyka, y se lanzó a sus propias investigaciones en el campo de la arquitectura prehispánica mesoamericana, siendo uno de los pioneros en estos estudios.

En el campo profesional el arquitecto Manuel Amábilis fue el organizador, fundador y primer director de la Universidad del Sureste, y en varias ocasiones Ingeniero del H. Ayuntamiento de la Ciudad de Mérida. Ocupó el cargo de Jefe del Departamento de Arquitectura del ex Ayuntamiento del Distrito Federal. Fue catedrático de Teoría de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, y miembro de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y del Colegio de Arquitectos de México.

Juan Antonio Siller
Ciudad Universitaria, junio de 1986

BIBLIOGRAFÍA

AMÁBILIS DOMÍNGUEZ, Manuel

1923 "Apuntes para el estudio de la arquitectura maya", *El Agricultor*, vol. 1, no. 1, pp. 24-29; No. 2, pp. 12-15: No. 3, pp. 16-23; No. 4, pp. 17-25, Mérida.

1929 *El Pabellón de México en la Exposición Ibero-americana de Sevilla*, Talleres Gráficos Nacionales, 78 pp., México.

1937 *Mística de la Revolución Mexicana*, s.i., 96 pp., México.

1941 *Un Nuevo Programa de la Francmasonería*, Logia Acción Masónica, No. 11, 2o. pp., México.

1956 *La Arquitectura Precolombina en México*, Ed. Orión, 250 pp., México.

1968 *Donde*, (Estudio sobre arquitectura), Orión, 161 pp., México.

1975 *Los atlantes en Yucatán*, Orión, 180 pp., México.

1915-18 *Redacción de las Ordenanzas Municipales de Construcción del H. Ayuntamiento de Mérida*, Mérida.

NOTAS

1. Manuel Amábilis, *Donde* (Estudio sobre Arquitectura), pp. 29-30.
2. *Ibidem*, p. 44.

Obras del arquitecto Manuel Amábilis

Años	*Obra*	*Lugar*
1914-15	Casa habitación estilo clásico francés	Calle 59 No. 432, Mérida, Yucatán.
1915	Antiguo templo colonial católico del Dulce Dulce Nombre de Jesús que se transformó en Logia Masónica	Mérida, Desaparecido
1916	Casa habitación estilo clásico francés	Calle 59 No. 458, Mérida
1915-18	Antiguo edificio colonial del exarzobispado remodelado en estilo clásico francés y transformado en el "Ateneo Peninsular"	Plaza principal junto a la Catedral de Mérida.
1915-18	"Pasaje de la Revolución"	Junto a la Catedral y el exarzobispado de Mérida. Desaparecido
1924	Monumento en el Estadio Nacional decoración con serpientes similares a las de Chichén Itzá	
1924	Fuente en el Estadio Nacional con columnas en forma de órganos	
s.f.	Casa del arqueólogo Alberto Ruz Lhuillier en la ciudad de Mérida, hecha con inspiración en el cuadrángulo de las Monjas. (comunicación personal de Alberto Ruz, hijo)	
1926	Fuente en la Glorieta de Riviera	México, D.F. (fue cambiada de lugar)
1929	Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de Sevilla	Sevilla, España. Desaparecido
1936-38	Escuela Socialista Belisario Domínguez	Chetumal, Quintana Roo
1942	Casa habitación estilo neo-maya	Calle de Campeche 138, México, D.F.
1945	Parque de las Américas	Mérida
1946	Diario del Sureste	Mérida
s.f.	Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto	Mérida
1956	Monumento a la Patria	Mérida

RESEÑA

LIBRO

Marjorie I. Ingle, *The Mayan Revival Style. Art Deco Mayan Fantasy*, Peregrine Smith Book, Salt Lake City, 1984.

La presencia de la arquitectura prehispánica en la arquitectura moderna no se dio únicamente en la arquitectura mexicana del siglo pasado en sus pabellones y exposiciones internacionales ni en las obras de principio de siglo, sino que rebasó las fronteras del país y sorprendentemente se desarrolló con un gran ímpetu en el vecino país del norte, también desde el siglo pasado en exposiciones internacionales y en lugares como Chicago, Washington, Detroit, etc. Curiosamente en el Estado de California, antiguo territorio nacional y con una gran población de hispanoparlantes, tuvo su mayor auge. Parecería como si las escenografías hollywoodenses de los años de oro del cine norteamericano salieran de los escenarios de filmación de los estudios a la ciudad, transformando la fantasía de Hollywood en la fantasía de un estilo neo-maya llevado al extremo en la arquitectura de todo género, desde las grandes mansiones residenciales hasta edificios públicos.

El libro *The Mayan Revival Style* es una publicación de un gran valor documental y gráfico de este fenómeno tan poco estudiado de los años de 1920-30.

Es quizás esa fascinación de un arte nuevo encontrado por los artistas y viajeros durante la expansión comercial de las grandes potencias europeas durante el siglo XIX en África, Asia y las Islas del Pacífico, lo que para estos últimos exploradores del siglo XX, como los arquitectos Stacy-Judd, Frank Loyd Wright, Walter Burley Griffin, Francis Barry Byrne y otros muchos, fue el descubrimiento y el contacto directo con una arquitectura exuberante y para algunos exótica, que sirvió de fuente de inspiración plástica para una gran cantidad de proyectos.

La participación de arqueólogos como Edward Thompson, Sylvanus Morley, Frans Blom, quienes, junto con los arquitectos, ayudaban a la documentación para el diseño arquitectónico de los edificios y en algunos casos con los folletos para las inauguraciones (como fue el caso de Sylvanus Morley para el *Fisher Teater* en Detroit), resulta por demás interesante.

La publicación presenta un índice muy ordenado del desarrollo que tuvo este estilo acompañado de una gran cantidad de material gráfico, así como información de los arquitectos, arqueólogos y de las obras que se llevaron a cabo. La bibliografía y referencias generales son muy completas y constituyen una muy buena fuente para ampliar los estudios sobre esta manifestación arquitectónica tanto en Estados Unidos como en México.

Juan Antonio Siller